غالي شكري

برج بابل

النقد والحداثة الشريدة

بُرج بَابل

النقد والحداثة الشريدة

تصميم الغلاف

صبرى عبد الواحد

الطبعة الأولى ١٩٨٩
الطبعة الثانية ١٩٩٤

إلى ابنتي هدى

محتويات الكتاب

مقدّمة

- ١ -

في كتابه عن بودلير كان سارتر يقول للأديب «انت مسؤول حتى عن الجرائم التي لا تسمع بها». ومع ذلك فقد سمع سارتر ورأى ولمس في ربيع ١٩٦٧ كم يعاني الفلسطينيون في غزة التي تجول فيها بحرية كاملة، وعاد إلى بلاده ليكتب قبل الهزيمة العربية بشهرين ما معناه انه ليست هناك جريمة على الاطلاق، وإنما هو نوع من «سوء التفاهم». ولم يكن هذا موقفه في الجزائر أو كوبا او فيتنام. وقف بصلابة وحزم ضد النظام في بلاده حتى يخرج من الجزائر في كتابه «عارنا في الجزائر»، ووقف بقوة ضد الولايات المتحدة في فيتنام وتهديدها للثورة الكوبية، ولم ننس بعد كتابه «عاصفة على السكر».

ما ان نأتي إلى فلسطين حتى يتغير كل شيء، فلم نسمع كلمة من محكمة برتراند راسل التي ادانت اميركا، ولا من سارتر الذي كان يبيع صحيفة فرنسية متواضعة على الأرصفة حين اعتقلوا رئيس تحريرها.

الن روب غرييه، منذ عام في لقاء الروائيين العرب والفرنسيين قال بفصاحة ان المواطن شيء والفنان شيء آخر. انه كمواطن يستطيع ان يدين الحرب في الجزائر دون أن يكون مطالباً بكتابة حرف عن الجزائر في أي رواية له. وبالرغم من ان المثقفين العرب فرضوا على «اللقاء» ان يقف حداداً على الشهداء الفلسطينيين ـ ولم يكن روب غرييه حاضراً في هذه الجلسة ـ إلا ان كاتباً فرنسياً واحداً لم يستشهد بالحرب الهمجية ضد الشعب الفلسطيني الأعزل.. بل راحوا جميعاً يتنافسون في «التأفف» من مصطلح الالتزام الذي بات موضة قديمة.

وهو الأمر الذي دفع إميل حبيبي والطاهر الوطار وحنا مينه لأن يرددوا

ببساطة وبراءة ووداعة كلام الخمسينات عن الواقعية الاشتراكية ولا احد ينكر المستوى الرفيع الذي يحققه حنا مينه أو إميل حبيبي في أعمالهما الفنية، ولا أحد ينكر في الوقت نفسه المسافة الهائلة بين هذه الأعمال وبين الأقوال التي رددوها في هذا اللقاء.

ما هو السر؟

انه رد الفعل الطبيعي لهذا الترف الأوروبي الذي يدّعي أن الالتزام هو الالزام، اي غياب الحرية في اختيار الشكل والمضمون للعمل الأدبي. لذلك قام الطاهر الوطار بكسر الجرة كما يقول المشارقة حين قال ان المقصود بالإلتزام عند الذين يهاجمونه هو الماركسية.

ولا شك أن نظرية الأدب قد استضافت في السنوات الثلاثين الأخيرة متغيرات أكيدة في علم الجمال وفلسفة الفن، ولكن هذه المتغيرات أصابت كل اتجاهات الفكر الأدبي المعاصر، ولم تقتصر على الاتجاه الماركسي.

البعض يصور الأمر كان التطور هو تجاوز الماركسية الأدبية بمعنى الغائها و«اللجوء الأدبي إلى الغرب الليبرالي»، اي إلى البنيوية والالسنية وما شابهها، والحقيقة أن التطور في العلوم الانسانية هو إغتناؤها بالمكتشفات والمكتسبات الجديدة. وقد تطور النقد الماركسي تطوراً عظيماً، ولم يعد هو المصطلحات والقيم والمعايير التي كانت تتردد في الأربعينات والخمسينات من هذا القرن. لم يذهب الالتزام إلى الجحيم، ولم يكن الالزام من مفردات المعجم الأدبي الماركسي، وإنما الذي حدث هو أن الواقع نفسه استحدث من الرؤى ما جعل من الالتزام قضية اكثر تعقيداً من اختصار الفن في موقف ايديولوجي.

ومن المفارقات ان بعضاً ممن كانوا ينادون بـ «الفن للفن» تغيرت مواقفهم وأصبحوا ينادون بان الفن التزام. ما الذي تغير؟ لا شيء سوى مواقعهم في النظام الاجتماعي، انهم حين كانوا بمنأى عن السلطة كانوا يرفضون الثقافة التقدمية تحت شعار «الفن للفن» وحين امسكوا او استعادوا السلطة اخذوا يرددون «الفن للمجتمع»، وكانها شعارات تاكتيكية لا علاقة لها بجوهر الأدب والفن. وكثيراً ما قيل ـ لحل المشكلة وتبسيطها ـ ان الفن كله ملتزم، والسؤال المهم هو: ملتزم بماذا؟ اما الالزام فهو عنصر خارجي قد تملكه العائلة او الراي العام او العقيدة الشائعة او الحزب او الدولة، وليس هناك اي «الزام» في نظرية الأدب أياً كان اتجاهها.

«الترف» عند بعض الادباء الاوروبيين او الغربيين يسوقهم إلى حد القول بان الأديب منفصم الشخصية، فالمواطن فيه سياسي كغيره من المواطنين، واما الفنان فيه فلا علاقة له بالسياسة، وهو تبسيط مخل لأقصى الحدود بالفكر الادبي. إن اللغة نفسها ليست نقية من السياسة، فضلاً عن ان الشخصيات والأحداث والمواقف مهما بالغت في العاطفية أو الجنس او الجريمة، فإنها ليست بريئة من السياسة، واصلاً، ليس هناك فرد منقسم على ذاته، يُجنح السياسي في جهة ويكمش الفنان في الجهة الاخرى. إنه تصور بعيد عن الأدب واقرب ما يكون إلى السياسة.

و«الهرب» عند بعض النقاد والادباء العرب، إلى احضان حداثة وهمية لبعدها عن الولادة الطبيعية في ارضها ولغتها، وإلى معايير تابعة خانعة خاضعة لتجارب الآخرين وليست متفاعلة تفاعل الند للند. هذا الهرب يتم في حالة الحصار والخوف من مواجهة السلطة الثقافية او السلطة الاجتماعية او السلطة السياسية او السلطة الايديولوجية للقبيلة او الطائفة او المذهب او الدولة. هذا الهروب البشع من مسؤولية الادب والنقد ادى عملياً إلى فجوة متسعة بين العمل الأدبي والقارىء والناقد، مما افضى إلى غياب «الحركة» الأدبية والثقافية العربية.

وقد حدث ذلك في غيبة «الالتزام» الذي اصبحت له مسميات اكثر تقدماً واضحت له مشاريع وضوابط اكثر عملية من الماضي، ولكن بعضنا يجدون انفسهم في حالة رد الفعل ازاء الحداثات الوهمية التي تعزل الأديب عن الانتفاضة الفلسطينية كما تعزل الناقد عن مواجهة السلفية مثلاً، باسم البنيوية او الألسنية او ما اشبه.

وفي حالة رد الفعل، يجد الكاتب نفسه فجاة يردد شعارات الخمسينات كانه يستغيث بزمن مضى وإن بقيت الحياة.

- ٢ -

ولا أظن ان اشكالية النقد الأدبي في الوقت الراهن هي ما إذا كان إبداعاً ام لا، فقد كان ذلك سؤالاً لا اشكالية في مرحلة التكوين، اما الآن فاشكالية النقد، كما ارجح، فهي علاقته بالعلم.

لا اعتقد بداءة، ان النقد علم، وإن اتصل اتصالاً وثيقاً بمجموعة من العلوم الانسانية، وخصوصاً علوم اللغة.

ما زلت ارى النقد الادبي، كما رايته دائماً، رسول الفلسفة إلى الأدب. إنه ليس فلسفة الفن او علم الجمال، ولكنه همزة الوصل بين هذا العلم او تلك الفلسفة من ناحية، والادب من ناحية اخرى. إنه إذن علاقة بين رؤيا الناقد للعالم، والطبيعة النوعية الخاصة بالعمل الأدبي.

وفي هذا الاطار، فهو ليس تفسيراً فلسفياً أو حتى جمالياً للأدب، ولا شرحاً او تاويلاً او حكماً، وإنما هو تفكيك للعمل الأدبي إلى عناصره الأولية واعادة بنائه،اي اقامة الجدل بين القيمة النسبية والقيمة المطلقة لهذا العمل، الأمر الذي يتاتى باداتين رئيسيتين هما التحليل والمقارنة. تحليل البنى الأدبية وعناصر الابداع في اطارها المرجعي: الكاتب والمجتمع، ومقارنة «البناء الشامل» للتكوين الادبي، بالسياق الادبي للنوع الادبي في عصره ومجتمعه.

اشكالية النقد العربي الحديث اليوم، تبقى كما كانت عليه منذ نصف قرن - على سبيل المثال وليس على سبيل التحديد - انه لم يستخلص القوانين النوعية لتطور التجربة الادبية العربية، ولم يستكشف من ثم المسار الخاص لأدبنا الحديث.

غياب هذه القوانين وذلك المسار عن وعي الناقد العربي المعاصر هو الذي يتسبب في تخلف النقد العربي عن:

أ - تطوير وعي القارىء.

ب - تطوير عمل الكاتب.

ج - فقدان الاتصال بين الناقد والكاتب والقارىء، وذلك بالانزلاق في أحد اتجاهين: اما الوصف التقريري السردي والانطباعات القيمية المباشرة، واما اللجوء إلى بعض نتائج وخلاصات منهجية في النقد الغربي والانخراط في سلك «الحداثة»، ولكنها في التطبيق تتناقض مع مقدمات التجربة الأدبية المحلية وتتوارى مع المسار الخاص لأدبنا دون اي احتمال للتقاطع فضلاً عن التطابق بين المصطلح المبتور من سياقه التاريخي - الاجتماعي والمادة الابداعية المحلية.

وهو الأمر الذي يترتب عليه استبعاد القارىء كطرف في دورة التفاعل الخلاق بين الاثر الادبي والجمهور.

وهكذا قد «تزدهر» بعض المجالات المتخصصة في النقد العربي، ولكنه ازدهار محاصر بين الأدباء والنقاد او بين النقاد وحدهم (انهم في الأغلب اساتذة ادب وليسوا نقاداً) فهم يخاطبون بعضهم، ويفقد الخطاب طريقه إلى

المخاطب المفترض: وهو القارىء.

ولن يقوم بحل هذه الاشكالية سوى فريق متكامل متجانس من النقاد العرب المعاصريـن المتخصصين في مختلف شؤون المعرفة الأدبية ذلك ان النقد الادبي في بلادنا، لكي ينهض، لن يكون إلا عربياً.. حيث ان عناصر الابداع الراهن لم تعد، جوهرياً، اقليمية او قطرية، فالإضافات باتت متعددة الروافد والينابيع. وليس المطلوب بالقطع هو حاصل جمع السمات الفكرية والجمالية هنا وهناك، وإنما هو اكتشاف هذه السمات في تجلياتها ومظانها دون الحاجة إلى الانحصار في قطر او آخر.

إن إعادة اكتشاف ما اطلق عليه السابقون رومانسية او كلاسيكية او واقعية، في ضوء المراجعة الشاملة لتراثنا الحديث والمعاصر، سوف يقودنا تدريجياً إلى المصطلح الاكثر اقتراباً من النص.. فلا يعيش غريباً في وطنه.

ـ ٣ ـ

حاضر النقد الادبي يختلف عن ماضيه القريب. ليس لدينا الآن «حركة» نقدية تقوم على الحوار بين اتجاهات يرتبط فيها النقد بالعمل الأدبي بالجمهور، ارتباطاً وثيقاً. ونتيجة لذلك لم يعد هناك جمهور للنقد، والقلة التي تقراه لا تلتزم به... لماذا؟

لان النقد، اولاً، جزء من الحركة الثقافية العامة وهو جـزء طليعي وقائد، والحركة الثقافية لا تزدهر إلا في إطار نهضة وطنية شاملة. ولأسباب عديدة فإننا لا نعايش الآن هذه النهضة. ولكن هذا تبرير وليس تفسيراً، ونحن نحتاج إلى خطوة ابعد هي التغيير، فما العمل؟

يجب ان نلقي نظرة على «الوضع النقدي» في بلادنا. لقد باعدت اسباب عديدة بين بعض من نقادنا والانشغال ـ فضلاً عن الاشتغال ـ بالنقد، وترافقت غيبة النقد مع ظاهرتين: الأولى تعسر ولادة نقاد جدد، والثانية ازدهار ولادة ادباء جدد. وهكذا زادت الأعباء ونقص عدد القادرين على حملها.

ويبقى ان النقد جزء من الوضع الثقافي العام. ولا علاقة للنقد الجدير بهذه التسمية بالكم الهائل من الدراسات والأطروحات بين جدران الجامعة، ولا علاقة له بتحول بعض صفحات الجرائد والمجلات إلى «علاقات عامة» ادبية. ان اكبر نقادنا نشاوا اصلاً في الجامعات والصحافة، ولكنهم كانوا نقاداً اولاً وقبل كل شيء، اول شروط النقد ان يكون ضلعاً في مثلث قاعدته هي الابداع

الأدبي المعاصر للناقد، وضلعه الآخر هو القارىء. وعندما تصاب هذه المعادلة بالعطب يتحول النقد إلى عَمل اكاديمي قاعدته هي التاريخ وضلعه الآخر هو التوثيق، او انه يتحول إلى «مختبر» لأبحاث علمية حول ذبذبات الصوت ومفردات البنية الذهنية، او العكس فيتحول إلى «عمود» صحفي يعيد صياغة ما كتبه المؤلف والناشر على الغلاف.

الوضع النقدي في بلادنا الآن يتميز بهذا الخلل الفادح، اي الانقطاع عن متابعة الابداع الادبي من جهة، وغياب التواصل مع القارىء من جهة اخرى. انفكت عرى الاتصال بين اضلاع المثلث ويدل ذلك على فقدان المناخ الصحي على المستويات كافة. لقد هرب النقاد من النقد بالاتجاه الأعوج والمشوه إلى اشباح «السنية» و«بنيوية» لم تخلف وراءها حصاداً عظيماً. لقد تابعت ما يكتب في مصر وبقية الأقطار العربية تحت هذه العناوين، فإذا بها في احسن الأحوال ترجمات غير صحيحة لمصطلحات لم يتوافر الوعي بسياقها الثقافي والتاريخي، لقد اكب بعضنا على النتائج بشراهة الجائعين من فقراء الموهبة والثقافة، فلم يدركوا المقدمات فضلاً عن السياق. إن دراسات مكثفة وابحاث ضخمة في ميادين اللغويات والصوتيات والانثروبولوجيا سبقت الدعوة إلى البنيوية، بل إلى البنيويات، وهي اتجاه فلسفي قبل ان يعرف طريقه إلى التطبيقات الأدبية والنفسية والاجتماعية. وهو اتجاه نشا اصلاً في ظل ازمة اختناق فكري حادة في الغرب تجسيداً لمازق حضاري يخص هذا الغرب، ولمواجهة اتجاهات اخرى صاعدة في هذا الغرب نفسه. و«ازدهار» البنيوية لذلك في أوروبا نفسها كازدهار الوجودية غداة الحرب العالمية الثانية تعبير سلبي عن تفاقم الضعف في بنية المجتمع الرازح تحت وطاة مشكلات لا ترحم.

ولكن الغرب لا يعبد أصناماً فكرية، وسرعان ما اكتشفت خواء فلسفات «اليمين الجديد» كما تسمى بعض الاتجاهات «الحديثة» في فرنسا، وراح يبحث عن مأوى روحي جديد، وقد بلغ الامر بمثقف مغربي ان ترجم كتاباً في البنيوية ووضع اسمه عليه باعتباره من تاليفه، ولا يجوز ان نصور أمثال هذه «الفضائح» في اطارها الأخلاقي، بل يجب ان نفتح عيوننا على دلالاتها الابعد والأعمق.

البنيوية بانواعها والالسنية باتجاهاتها كلها عناصر يجب ان تتوافر في «الخلفية الثقافية» لاي ناقد، ولكنها ليست النقد. الناقد ليس عالم الأصوات

او عالم الاجتماع الأدبي، النقاد طرف رئيسي في معادلة تضم العمل الادبي والجمهور، وهو الامر الغائب عن مخيلة النقد العربي الذي يدّعي «الحداثة»، ولذلك فهو نقد هارب من النقد، وهارب من الحياة ذاتها، وهارب من المواجهة. وللأسف فهو «النقد الرصين، الوقور، المحترم» قياساً إلى الهرولة الصحفية او ما اسميه بالنقد الاعلامي حيث يتحول المحرر الأدبي إلى مدير مكتب دعاية لهذا الأديب او تلك الفنانة، ولكن النتيجة في الحالين واحدة: فالرصانة الزائفة كالدعاية المبتذلة، كلاهما ليس نقداً.

في بلاد العالم روابط للنقاد، تضم مختلف الاتجاهات وتصبح هي «المنبر» الذي تلتقي من خلاله الاجتهادات والمساهمات، وتتبلور الحوارات في وجهات نظر تؤسس المدارس الفنية، ورابطة النقاد لها مجلتها النقدية الخاصة التي لا تنشر الشعر ولا القصة ولا المسرحية ولا حتى الدراسات في تاريخ الأدب، وإنما هي مجلة «المتابعة» الجادة والمتعمقة للأدب المعاصر.

وامثال هذه الروابط والمجلات لا يخضع لأي روتين حكومي، ولكنها تتمتع بكل الدعم المادي والمعنوي، ومن داخلها تنطلق الحركة النقدية القادرة على اعادة اللحمة بين الأثر الأدبي والناقد والقارىء.

ولا يستطيع الاتحاد العام للادباء العرب ان يقوم بهذه المهمة، لأنها تعتمد اصلاً على التجمعات المنتشرة في كل الأرجاء العربية ولنقل انها التجمعات القطرية، لأن التجمع القومي لا يملك القدرة ولا المقومات لاقامة او لبعث «حركة» نقدية. ولكن التجمع القومي ـ أي الاتحاد العام ـ يستطيع ان يصبح الحصيلة على هيئة مجلة مؤهلة لأن تكون منبر المثقفين العرب، من المحيط إلى الخليج.

ولكن البداية، بداية الحداثة الحقيقية، هي هذه المنابر الحرة الخالية من امراض الأكاديمية والصحافة معاً.

ـ ٤ ـ

ولن يُبَح صوتي من تكرار الكلام عن النقد والجمهور. وقد قلت وسأظل اقول ان الأديب ربما جاز له الادعاء بانه لا يكتب لأحد، انه يكتب فقط يكتب لنفسه، لمزاجه، كما يقامر وكما يمارس الحب، ولكنه لا يضع في اعتباره اية غاية حين يكتب، سواء اكانت هذه الغاية هي القارىء أم الشهرة ام الثورة ام

الأخلاق، هذا كله لا يعنيه، تعنيه الكتابة بحد ذاتها، ولحظة معايشتها لا قبل ولا بعد.

ربما، اقول ربما للمرة الألف، جاز للاديب ان يوهمنا بهذا الادعاء، بالرغم من انها قضية خاسرة سلفاً، لأن الكتابة في هذا الاطار لا تحتاج إلى طباعة ونشر وتوزيع. والحقيقة ان مجرد طبع القصيدة أو الرواية او الأقصوصة، يعني ضمناً ان الكاتب ينشد التواصل مع قارىء ما، وان ثمة رسالة يبتغي توصيلها، ومع ذلك، فسوف نترك ادعاءات الأديب جانباً ونقول ان ما يجوز للأديب تستحيل اجازته للناقد... فالنقد لا يتضمن ولا يضمر، وإنما هو يسفر عن نفسه تماماً كسلاح بين ايدي الجمهور، ضد هذا الفن او مع ذاك الأدب، حسب موقف الناقد وانتمائه، وحسب نوع الجمهور وموقعه من الحركة الاجتماعية العامة.

إن النقد الذي يقيم الحواجز بينه وبين الجمهور، له جمهوره من النخبة، وهو ليس نقداً «جمالياً» مجرداً من الايديولوجيا، فهو يحمل ايديولوجية النخبة التي اياً كانت الأزياء والألوان الفكرية التي ترتديها، فهي دوماً ايديولوجية التعالي على ما يسمى المواطن العادي او القارىء العام، وهو التعالي الذي يصطنع مسافة من المصطلحات وادوات البحث الكفيلة بابعاد الغالبية الساحقة من جماهير الآداب والفنون عن النقد والفكر والجمال... باعتبار هذه القيم من حقوق الصفوة وحدها.

ولكن هذه الارستقراطية النقدية في حياتنا الثقافية الراهنة، ليست اكثر من موجة عابرة تصوغ احدى لمحات الزمن العربي الذي نعيشه.

تصوغ اولاً الاحتجاج على ما آلت اليه اجواء الثقافة العربية من تدهور، واقصد بالاجواء، ذلك التردي الشنيع في مستوى من آلت اليهم امور العقل والوجدان في بلادنا ومن ثم مستوى «الاعلام الثقافي» العربي.

إن وسائل التوصيل الفكري والأدبي الأولى في وطننا هي الصحافة والاذاعة والتلفزيون والسينما والمسرح، وليس الكتاب او المعرض الفني او قاعة الموسيقى، فهذه الوسائل تكتفي بالقليل من القراء او المشاهدين او السامعين.

اما وسائل الاعلام فقد تحولت إلى وسائل تجهيل وتعتيم وتشهير، إنها وسائل سلطة لا ادوات تنوير.

فاقد الشيء لا يعطيه، لذلك ليس امام سلطة الاعلام الجاهل المتخلف إلا

التعالي الأجوف على المثقفين الحقيقيين، وقمع الأصوات الموهوبة... وبالتالي تتحول الصفحة (الثقافية) أو البرنامج (الأدبي) إلى قدح وذم وتلميع أعمال ساقطة واطفاء اعمال ساطعة، وتحويل الخبر باكمله إلى بنود مختلفة للعلاقات العامة.

هكذا امتلات الصفحات والبرامج بـ «نجوم» الانفتاح والنفط والمافيات المتعددة الجنسية والمذاهب والألوان.

في مواجهة هذا الانحطاط المروع، اختار بعض النقاد والمدرسين والطلاب المجتهدين طريقهم إلى التقوقع في صدفة محكمة الاغلاق، وتحولوا إلى قنافذ في فصل الشتاء لم يظهر منها سوى الأشواك تدافع بها عن نفسها، وبدوا كبعض الاتجاهات الفنية التي ظهرت في الغرب احتجاجاً ايضاً، ولكن على مذاهب ادبية اخرى كالرومانسية والطبيعية والواقعية، اقترن ظهور البرناسية والدادية والسوريالية والتكعيبية بموجة الاحتجاج العارمة على العقلانية والمنطق والاتساق، اما في بلادنا فقد ظهر النقد (الارستقراطي) من زاوية ما، احتجاجاً على عصر الإنحطاط: من فوق منابر محدودة الانتشار، تخاطب قطاعاً محدوداً من اشباه المتخصصين واشباح الباحثين.

هذه الموجة تصوغ ثانياً موجة رد الفعل العنيف على تعاظم الفكر السلفي. ومن المفارقات أن هذا الفكر لم يقتحم بعد ميادين الأدب والنقد، وهو يكتفي بالصفحات او البرامج التشريعية والتاريخية والشعائرية، ولكننا لا نعرف له انجازاً خلاقاً في الفن أو النقد. انه قد يتدخل لايقاف فيلم سينمائي او تلفزيوني ومنعه من العرض، وقد يتدخل لايقاف دراسة عن هذا أو ذاك من آباء التراث، ولكن هذه التداخلات والمداخلات لا تصل إلى حد الصياغة النقدية.

ولكن هذا الفكر السلفي هو الذي هاجم طويلاً كل ناقد مستنير، ورماه بشتى الاتهامات السياسية. وقد جاء رد الفعل العنيف من جانب بعض نقادنا ودارسينا وطلابنا المجتهدين، بالتغريب الشديد.

إن تأثرنا المؤكد بمناهج النقد الغربي كان جائزاً ومطلوباً ومبرراً في فترات سابقة، وما زال التفاعل مع هذه المناهج مطلوباً، ولكن برؤية نقدية، اي برؤية تحلل وتقارن وتضع كل شيء في السياق الاجتماعي - التاريخي، وبالتالي استنباط القانون العام او الخبرة التي يمكن تعميمها، والحذر من أي خلط بينه وبين خصوصيات الآداب الاخرى.

هذه «العملية» هي ذاتها الابداع النقدي، اما النقل الحرفي والاقتباس المشوه والتطبيق المغلوط لكل كلمة (حديثة) يخطها الغرب، فهو التغريب، بينما المطلوب هو التاصيل.

والاصالة ليست هي الماضي، ولكن باسمها قام الفكر السلفي وتعاظم نموه في الأرض الخراب، الأرض التي حرثها الانفتاح ورواها النفط. ولذلك اقبل النقد الارستقراطي على الطرف النقيض، تغريباً في تغريب بلا اصالة او معاصرة. وهما في الحقيقة كلمة واحدة جزاها المستفيدون من تجارة السلف او تجارة الاغراب.

النقد الارستقراطي إذن، كان رد فعل عنيف على تشنج اجتماعي وعصبية فكرية باسم السلف الصالح.

وكانت هذه الموجة لجوءاً سياسياً هارباً من جحيم القمع... فقد كان النقد الواقعي على موعد مع التطور في بلادنا وبلاد غيرنا. كنا قد ودعنا جدانوف إلى غير رجعة، وكانت الستالينية الادبية تتهاوى تحت معاول الدماء الجديدة في الفكر والفن.

وكان النقد الأدبي قد تطور في الاقطار الاشتراكية نفسها، وفي الغرب كانت التنظيرات الجمالية قد حققت درجة عالية من النضج، وفي هذا الوقت تماماً بدا الارتداد التاريخي في الوطن العربي بدءاً من عام الهزيمة ١٩٦٧، بدا العد التنازلي في المجتمع والسلطة والثقافة، وتراجعت قيم ورجال وافكار، وانحسرت سياسات واحلام، وحوصرت السباحة ضد التيار الكاسح.

وفي بلادنا، يشتغل المثقفون بالسياسة منذ نعومة «اظفارهم»، لذلك فهم غالباً في السجون، وقليلاً في النور.

هذه المرة، وبمواجهة حشود الظلام هتف بعضهم «وإسلاماه ودخل في عباءة الخميني وطلب البعض الآخر حق اللجوء السياسي إلى البنيوية والألسنية وسواهما من المدارس «الجادة» والمناهج «الحديثة».

وكان النقاد والدارسون او الطلاب المجتهدون من الصنف الثاني، الذي طلب حق اللجوء السياسي او الهرب الراقي من جحيم الاتهام إلى جنة الغموض والبعد عن الناس.

الناقد يختلف عن الأديب، فهو الشارح والمحلل والقاضي، يستطيع الاديب ان يضمر هدفه، اما الناقد فمهمته عكسية، ان يفضح الهدف ويكشف المستور - ايضاً وقبل كل شيء - ان يتخذ موقفاً، وان يحرض الجماهير على

الانحياز واتخاذ الموقف نفسه، وهنا الخطر في زمن القمع فهرب البعض إلى احضان النقل والاقتباس والتطبيق المشوه، وإن كلفهم ذلك البعد عن الجماهير.

بل كلفهم البعد عن النقد، لأنه ليس هناك نقد بلا جمهور، نقد معامل الاصوات، ومختبرات الانثروبولوجيا ليس نقداً، كلها امور ضرورية وهامة، قبل النقد. اما النقد فيعني ان له جمهوراً... ورسالة إلى هذا الجمهور.

ـ ٥ ـ

وهذا الكتاب هو تفصيل لهذه المعاني، فالمدخل يحاول الجواب على سؤال الوضع الراهن للأدب العربي الحديث بواسطة ادوات علم الاجتماع الأدبي، اما القسم الأول فيتكون من اربعة فصول حول الحداثة او الحداثات التي تصوغ اشكالية النقد العربي المعاصر الأولى، والقسم الثاني الذي تتالف من ثلاثة فصول يتناول «عينة نموذجية» هي مهرجان الشعر الذي اقامته دار رياض الريس للنشر في صيف ١٩٨٨ من حيث القصائد التي اختارها اصحابها او اختارها غيرهم، ومن حيث مجموعات الشعر الفائزة في المسابقة التي نظمتها الدار للشعراء الجدد، وفي القسم الثالث والأخير مناقشة تحليلية في فصلين حول الرواية المعاصرة والأجيال الجديدة.

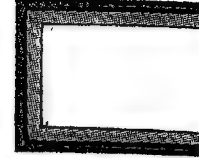
إنها محاولة للانصات إلى نبضنا الأدبي الراهن.

غالي شكري

القاهرة ١٩٨٩/١/٩

مدخل :

إلى أين وصل الأدب العربي الحديث ؟



تقديم

ما أكثر القضايا التي «يتصارع» حولها الأدباء العرب المعاصرون، ولعلها القضايا التي تصارعت من حولها اجيال القرن الأخير في الثقافة العربية الحديثة: السلفية والتجديد، العامية والفصحى، الأدب والأخلاق، الأدب والسياسة، الوضوح والغموض، الانتحال والأصالة، الشعر الموزون والشعر الحر، إلى غير ذلك من قضايا جنباً إلى جنب مع المشكلات الفكرية التي أثارتها بعض المؤلفات لطه حسين أو الزهاوي. وهي مؤلفات أدبية في الأساس سواء أكانت نقداً أدبياً عند الكاتب المصري، أم شعراً لدى الشاعر العراقي.

كانت هذه القضايا طيلة السنوات المائة الماضية، صراعاً بين مذاهب الأدب أو مذاهب الفكر أو مناهج النقد ومصطلحات الأدب أو هويات الانتماء الوطني والاجتماعي.

مثلاً، كانت معركة كتاب طه حسين «في الشعر الجاهلي» أو معركة ديوان الزهاوي، تدور حول موقف كليهما من الايمان، لا من الرومانسية أو الكلاسيكية. وكانت معركة اللغة في مصر أو في لبنان ضد عبد العزيز فهمي أو سعيد عقل، تدور حول هوية الانتماء الوطني. وكانت المناظرة الشهيرة «لاتينيون أم ساكسونيون؟» بين طه حسين والعقاد هي تفصيل لقضية الانتماء.

ولكن هذا لا ينفي أن معارك ضارية دارت حول «الشكل» حتى أن الأوساط الثقافية لم تتقبل بسهولة مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم عام ١٩٣٤ إلّا حين دعمها طه حسين بمقال تاريخي برهن فيه ـ للذوق العام ـ على أن المسرح يمت إلى الأدب بصلة شرعية. وقامت

القيامة عندما أصدر الحكيم روايته «**الرباط المقدس**» وما تضمنته من كراسة حمراء اثارت في حينها ثائرة حرّاس الفضيلة. ولم يكن الحراس السوريون أقل شراسة من الحراس المصريين، حين هبّوا في وجه نزار قباني وقصيدته المعروفة «**خبز وحشيش وقمر**». ولكن مجلس النواب السوري كان أكثر رحمة بالشاعر المتمرد من المحكمة اللبنانية التي اوقفت ليلى بعلبكي عن اللحاق بمجموعتها القصصية «**سفينة حنان إلى القمر**» في أوج الستينات.

وللسن احكام، فعندما يكبر طه حسين ثائر الأمس، يتحالف مع العقاد ضد النقد الجديد الذي يكتبه محمود العالم وعبد العظيم أنيس، بل وما يكتبه لويس عوض وعبد الحميد يونس وعبد الرحمن الشرقاوي ومحمد مندور وحسين مروة في أوائل الخمسينات. وهي ذاتها الفترة التي استباح فيها المجلس الأعلى للفنون والآداب في مصر دماء بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي. وأكد المجلس الأعلى في بيان رسمي كتبه زكي نجيب محمود أن الخليل بن احمد الفراهيدي هو «نبي الشعر العربي» ببحوره الستة عشر، وأن الوزن المقفى هو صلاة المؤمنين، وأن وحدة البيت وحرف الرويّ من الفروض الملزمة لكل شاعر عربي مسلم.

ولذلك، فإن الشعراء غير الملتزمين بهذه الطقوس هم من المارقين. وعليه، فقد أمر العقاد بتحويل شعر صلاح عبد الصبور «**إلى لجنة النثر للاختصاص**» حسب عبارته الشهيرة. وكما بحث في الخمسينات عن أول شرطي ليسلمه النقاد الجدد، ارتدى بذلة وزير الداخلية في الستينات وطلب منع أحمد عبد المعطي حجازي من السفر إلى دمشق لالقاء قصيدة.

وجاء حين من الوقت وصلت فيه الحساسية القومية إلى درجة تحريم الكلام عن بعض الشعراء كيوسف الخال أو انسي الحاج، واتهام من يتصدى لتجاوز الضوء الأحمر بتهمة بسيطة جداً، هي العمالة للرجعية العربية والصهيونية والشيوعية الدولية والاستعمار

العالمي، وطبعاً المخابرات المركزية الأميركية. وبعد عشر سنوات فقط على هذا الحماس القومي المتطرف (الذي بلغ ذروته عام ١٩٦٥ قبل الهزيمة المدوية بعامين!!) تحول اصحاب الحناجر الزاعقة بشعارات التحريم إلى أدوات مغموسة حتى العنق في حبر الاعداء التاريخيين الدائمين للأمة العربية.

وعشنا حتى رأينا في زماننا من ينادي علناً «**بنقد أدبي طائفي**» ومن يعمل سراً على تشكيل روابط أدبية عرقية ومذهبية. وفي ظل ذلك كله، تبحث عن التنظيم القومي الشامل للأدباء العرب وللأدب العربي، فلا تجد سوى الاطلال التي لا يتوقف عندها أحد ليبكي. ولم يعد هناك المنبر الذي يطل منه وجه الأديب العربي المختفي وراء قضبان السجون أو قضبان النفط أو قضبان المنفى أو قضبان المستشفى أو قضبان الحانة أو قضبان الجوع أو قضبان اليأس. ولم يعد هناك وجه الأدب العربي الأسير في الأدراج أو في الوجدان أو في سلال المهملات أو في اقنعة وسائل الاعلام أو تحت الأحذية القديمة للوظيفة الجديدة.

لا منبر للأدباء

ولا منبر للأدب،

في زمن مزدحم حتى التخمة بالمجلات والدوريات والصفحات والبرامج الثقافية المزدانة هنا بأكاليل الثورة والوطنية والقومية، وهناك «بالطاقة» الروحية والمادية. زمن يستطيع فيه الأديب، لو أراد، أن يحصل على تذكرة مفتوحة طوال العام، فيحضر لو استطاع اثني عشر مؤتمراً أو ندوة أو اجتماعاً. زمن يستطيع فيه الأديب، لو أحبّ، أن يكتب عشرات المقالات والقصص والمسرحيات في الشهر الواحد.

أليست هذه كلها «**منابر**»؟ الحقيقة انها ليست كذلك، لأنها مونولوغات متوازية لا تتقاطع مع بعضها البعض، فلا تصوغ حواراً، ولأنها ما زالت مستمرة في المواجهات الثنائية الجزئية التي لا تنتهي: عامية وفصحى، عمودي وحرّ، تقليد وتجديد، وهكذا. لم يجمع أحد هذا كله ويطرحه في اطار السؤال الشامل: إلى أين وصل الأدب العربي

الحديث؟ إلى اين وصل بمعاناة الأدباء وجنونهم، باختلافاتهم وتناقضاتهم مع انفسهم ومع مجتمعاتهم ومع حكامهم؟ إلى أين وصل بتطور وسائل الصياغة والمواصلات في عصر الفضاء والكمبيوتر؟ إلى أين وصل في زمن المتغيرات الكابوسية المتسارعة في عالم ينسف منطق الأزمنة السابقة؟

ليس هناك «المنبر» الذي يتجاوز المشكلات «الجمالية» النسبية، إلى المشكلات ذات الطابع العملي الشامل حيث تصبح مشكلة الأديب هي ذاتها مشكلة أدبه.

لذلك، نعيد صياغة السؤال المحوري: إلى أين وصل الأدب العربي الحديث، فتتعدد زواياه على النحو التالي:

١ ـ هل وصل، مثلاً، إلى الجمهور؟
٢ ـ هل وصل، مثلاً، إلى العالمية؟
٣ ـ هل وصل، مثلاً، إلى اللعبة السياسية في السلطة أو المعارضة؟

واعترف أن السؤال الرئيسي كان يداعب مخيلتي ويلح على فكري منذ وقت طويل، ولكن الأسئلة الفرعية المذكورة قد غرست جذورها في عقلي اثناء حضوري المربد السادس في بغداد... حيث كان العدد الهائل من الأدباء (حوالي خمسمائة بين شاعر وناقد وقاص ومحرر أدبي) فرصة حيّة لمقاربة «الاشكالية» مقاربة سوسيولوجية ميدانية مباشرة. كان المشهد امامي، ومن حـولي، في أقصى درجات «التعبير»: أدباء فقراء وأدباء أمراء، ادباء نجوم وآخرون يعملون ضد حكامهم. أدباء يظهرون عكس ما يبطنون، وأدباء صريحون صراحة الغابة، ادباء موهوبون وآخرون عقيمون. «بانوراما» غنية التكوين. هذا هو «المجال» الحيوي لتحقيق يطرح سؤال الأسئلة: إلى أين وصل الأدب العربي الحديث. هكذا في عفوية مقصودة، ومفاجأة تامة، تقدمت بالسؤال. في خلفية السؤال كانت هناك مقترحات بالجواب.

كان السؤال عما إذا كان الأدب قد وصل إلى الجمهور، يتضمن تلقائياً مفهوماً لطبيعة الأدب ووظيفته. هذا المفهوم هو أن الأدب ليس

«لعبة» جمالية للتنفيس الشخصي عن ذات الأديب، ولا هو مجرد انعكاس آلي للواقع الاجتماعي. أنه الابداع الفردي المرتبط موضوعياً بآليات المجتمع وانماط الانتاج، لذلك فهو «مغامرة خلق» ذات وظائف متعددة، ليس الأدب هو «المخلوق الخامل الوعي»، بل هو متعدد انماط الوعي. وهو ليس وعي الاستقبال السلبي، وإنما هو وعي الاستقبال والارسال الايجابيين. هنا تتدخل ثقافة الأديب وانتماؤه وموهبته وخبرته وتجاربه في صياغة هذا «الوعي المزدوج»، وعي الاستلهام ووعي الالهام.

الاستلهام من العقل الجمعي والتراث والنمط الرئيسي للانتاج ودرجة القرب أو البعد من هذه الطبقة الاجتماعية أو تلك. والهام «الانسان الكلي» الشامل «رؤية العالم». لذلك كان «الجمهور» طرفاً رئيسياً في اية معادلة ابداعية، أراد الأديب أو لم يرد، اعترف بذلك أو لم يعترف.

اي أن ثمة هدفاً مضمراً في اية «كتابة»، مهما اغرقت في الذاتية أو الغموض هو الوصول إلى «جمهور ما». وإذا عجز الأدب عن الوصول إلى هذا الجمهور، فإن هذا يعني «نقصاً ما» في طبيعته كأدب.

إن احداً لا يملك أن يحدد لأي أدب أو أديب جمهوره، ولكن «أعظم» الأدباء لا يساوي شيئاً إذا لم يكن له جمهور... فالأدب على نحو ما له رسالة، وهو يوجهها لمن يشاء، غير أنه لا يملك حجبها أو انكارها أو تعطيلها. وقد تكون الرسالة مضمرة في النسيج اللغوي أو البياني أو الخيالي أو الدرامي. وهنا تصبح من وظائف النقد الافصاح عن هذه الرسالة من حيث مكوناتها والجمهور الذي تخاطبه وآثارها المحتملة.

ـ هل وصل الأدب العربي الحديث، إذن، إلى الجمهور؟

لا بد أن نشير في سياق الجواب إلى عدة عناصر هي:

١ ـ **الامية**، فلا يزال متوسط نسبة الأمية الأبجدية في الأقطار العربية يتراوح بين ٧٠ و٨٠ في المائة. وهي نسبة يجري استبعادها على الفور من «جمهور القادرين على القراءة».

٢ ـ **الامية الثقافية**، فلا يزال متوسط نسبة «امية المتعلمين» أي الذين يستطيعون القراءة ولكنهم لا يقرأون في حدود التسعين في المائة. أي أن هناك ١٠ في المائة فقط يقرأون. وغالبيتهم الساحقة تقرأ عناوين الصحف والموضوعات الخفيفة في المجلات المصورة.

٣ ـ **وسائل الاعلام الحديثة**، كالاذاعة والتلفزيون تلعب في ظل الواقعتين السابقتين دوراً رئيسياً مؤثراً يباعد أكثر فأكثر بين الجمهور والقراءات الأدبية. وبالرغم من انتشار القصص المسلسلة والنقد الأدبي في الصحافة والاذاعة المسموعة والمرئية، إلا أن «اعداد» هذه الأعمال للوسيط الاعلامي الحديث يستنفد جانبها الأدبي.

٤ ـ **التربية**، فما زالت «المكتبة» غائبة عن اثاث البيت، أو هي توضع كديكور، أما حضور الكتاب كأحد عناصر التكوين الروحي للعائلة العربية، فهو حضور مفتقد. وكما تعامل الدولة الكتاب وكأنه من السلع الكمالية التي تستحق «رفع الدعم» و«الضريبة» وغير ذلك، فإن البيت العربي أيضاً لا يعرف من الكتب سوى الكتاب المدرسي أو الجامعي. أما الكتب «الأخرى» فهي من الكماليات الضارة والترف، واحياناً ـ أو غالباً ـ هي أدلة اتهام في المحاكم تقود إلى السجن. وبعض الدول العربية اقامت المحارق للكتب واسمت ذلك «ثورة ثقافية». وعندما قتل شاب مصري قال أهله أن السبب هو قراءته «الفلسفة الوجودية»، ولم يقولوا ان «الفلسفة» الاجتماعية السائدة هي التي ترتكب الجرائم.

٥ ـ **الرقابة**، وقد اصبح الآن بعض المثقفين رقباء، ولكن هذا لا يمنع احدى الدول العربية من مصادرة كل الكتب طول العام ثم تفتح أبوابها لمعرض الكتاب مرة كل سنتين، فيتخاطف مواطنوها الكتب في شاحنات، وينتهي المعرض بعد ثلاثة أيام لا بعدثلاثة أسابيع. انه العطش إلى المعرفة. ولكن الشرطة تعرف ذلك، فتذهب بعد انتهاء المعرض وتسترد الكتب المشتراة من أصحابها في شاحنات عسكرية. ودولة عربية اخرى تصدر كل شهر قائمة باسماء الكتب الممنوعة. منتهى الشجاعة.

٦ ـ **التعليم**، أي المعلم والبرامج التي يقوم بتدريسها. أما المعلم ـ

أي معلم الأدب ـ فهو نفسه لا يقرأ ، وإنما هو مطارد من أجل لقمة الخبز شر أنواع المطاردة. ولذلك فهو لا يجد الوقت ليثقف نفسه، فكيف يثقف تلاميذه؟ لا يبقى أمامه سوى المناهج العتيقة والبرامج التي أكل عليها الدهر ولم يشرب عصيرها العسير الهضم... فهي برامج تدفع الطفل والصبي إلى كراهية الأدب العربي، وتصل هذه الكراهية أحياناً إلى مرحلة «العقدة» التي تلازم الطالب بقية عمره.

٧ ـ **السوق**، فالارتفاع المستمر في سعر الورق والطبع والشحن يزيد من تكلفة الكتاب، بحيث يصل سعره إلى أرقام ليست في متناول القارىء العادي. ومن المفارقات التعيسة أن كاتباً يستهدف بأعماله الطبقات الشعبية، تصدر مؤلفاته بأسعار في متناول طبقات لا تقرأها بل تناوئها. أي أنه يفقد جمهوره الحقيقي ولا يملك استبداله بالجمهور المستعار. ولذلك أصبح عدد النسخ المطبوعة من أية رواية أو مجموعة قصصية أو ديوان شعر أو كتاب نقدي، يتراوح بين ثلاثة وخمسة آلاف نسخة... بينما يتراوح عدد المواطنين العرب بين مائة وستين ومائة وسبعين مليوناً.

٨ ـ **الصياغة الأدبية**، حيث ان الاشكال الجمالية التي تجسدت فيها الأقصوصة والرواية والقصيدة خلال الربع القرن الأخير، بلغت حداً من التركيب، من شأنه تضييق دائرة القراء.

ثم نسأل: هل وصل الأدب العربي الحديث إلى العالمية؟

وهو سؤال يتضمن بدوره عدة عناصر:

١ ـ **الترجمة**، فهل قامت فعلاً حركة ترجمة منظمة إلى اللغات الأجنبية، يحكمها الاختيار الموضوعي من جانب العرب والأجانب على السواء، أم أن الترجمة خضعت من الجانب العربي للأهواء الشخصية والسياسية، ومن الجانب الآخر لسببين مضافاً إليهما الصدفة؟

٢ ـ **الجغرافيا السياسية**، اليست مواقع الدول على خريطة العالم تمنح وتمنع صفة «العالمية» عن الآداب الانسانية؟ ان اختيار «اللغة» التي تكتب فيها، يعني ربحاً صافياً لعدد من النسخ لا علاقة له بالمبيع العربي. أن اختيار احدى الجوائز (العالمية!) لهذا الاديب دون ذاك

يتيح له من الذيوع والانتشار ما لا تتيحه أية وسائل أخرى.

٣ ـ مراكز الاستشراق، أصبح لها من القوة والنفوذ الأدبي والسياسي، ما يسمح لها بفرض بعض الأسماء دون غيرها، على دور النشر في الشرق والغرب. وهي التي ترشح هذا الكاتب دون غيره للزيارات المطولة والجوائز والأموال.

٤ ـ المستوى الأدبي، وهو المعيار الأخير في تثمين الأعمال الأدبية، حيث يفرض هذا المستوى نفسه على موازين السوق الثقافية الدولية.

ويبقى: هل وصل الأدب إلى اللعبة السياسية في السلطة والمعارضة؟

وهذا يعني، ضمناً، التساؤل عن العناصر التالية:

١ ـ الدور الطبقي للأدب، وما إذا كانت الطبقة الاجتماعية للأديب أو التي يتوجه لها العمل الأدبي، لديها القدرة على حمايته وتشجيعه ودعمه. وفي هذا المجال الذي يمكن تبين أبعاده في الغرب مثلاً، يصعب جداً تتبع مساره في البلاد العربية، حيث ان الأمر متروك برمته للدولة ـ والطبقة الحاكمة بالتالي ـ أو للمغامرات الفردية أو للاستيراد المقنن من لبنان (وانعكاسات حرب السنوات العشر ثقيلة الوطأة).

٢ ـ موقف الدولة من الأدب، حيث تخضع مؤسسات النشر والتوزيع والرقابة لايديولوجية السلطة. والهامش المتروك لحرية التحرك أقرب إلى الديكور أو... الفولكلور.

٣ ـ الأدباء والوظيفة، حيث يصل معظم الادباء في الجامعة أو صحف الدولة أو وزارة الثقافة أو اجهزة الاعلام، وهم في هذا الوضع «موظفون» يتقاضون مرتباتهم أصلاً من جهاز الدولة. ان اتحاد الكتاب في هذه الحال، هو فرع من وزارة الاعلام أو وزارة الثقافة أو وزارة الداخلية، اي ان الدولة هي صاحب العمل وهي النقابة في وقت واحد. إنها الناشر في أغلب الوقت، ومهما بلغت من «الليبرالية» لا تستطيع مجاوزة ذاتها ومصالحها. والأديب الذي يتمرد على الوظيفة قد يتمرد أيضاً على اجهزتها، ولكن ما هو المدى الذي يصل إليه من دونها؟

٤ ـ **الأدباء والأحزاب**، حيث يصعب على الأديب المستقل عن الدولة والأحزاب أن يصل بأدبه إلى المرسل اليه... فإذا كان الأديب «معارضاً» انتمى غالباً إلى أحد الأحزاب. ولكن الحزب نفسه «سلطة أخرى»، له أولوياته وله ضروراته وله مستوياته. وبقدر ما يكون الأديب المتحزب قريباً من سلطة الحزب، بقدر ما يصعد في السلم الثقافي، فإذا كان أقرب إلى القيادة، فإنه يصل إلى القمة. وإذا لم يكن كذلك فإنه لا يصل. إن الخط الحزبي في الأدب هو نوع آخر من الرقابة بل من السلطة، فقد يصل الأديب الحزبي إلى جمهوره المفترض وقد لا يصل.

وفي ضوء هذه المواصفات يصبح الجواب على سؤالنا المحوري: إلى أين وصل الأدب العربي الحديث، جواباً صعباً... فالجمهور المخاطب دائرة ضيقة، ولعبة السياسة أضيق واضيق.

ترى، كيف أجاب الأدباء العرب؟



الشعر

ربما كان «الشعر» أكثر الأنواع الأدبية شيوعاً بين الناس، فهو «ديوان العرب» كما يقال، وكما يلاحظ المرء على امتلاء قاعات الالقاء حين يكون هناك الشاعر المحبوب أو القريب من قلوب الناس.

على أن الأمر في قضية الشعر العربي «الحديث» يستحق مزيداً من الانتباه:

١ ـ لأن مفاهيم الحداثة المتعددة قد تفرض على القصيدة جواً يصلح للقراءة وقد لا يصلح للالقاء. إن مستويات الذوق العربي العام، لا تزال خاضعة لمعايير الايقاع التقليدي، الذي يتناقض أحياناً مع مقومات الحداثة. إن «القافية» من جهة، و« الكلمة » من جهة اخرى لهما تراث في الأذن العربية واجهزة التفكير أو الاحساس العربي. لذلك قد يحاول الشاعر «الحديث» أن يطوع ادواته لتلبية متطلبات الأذن والاحساس العربيين، من اجل أن يبقى «جماهيرياً».

٢ ـ ولأن اللغة السياسية لا تزال هي القاسم المشترك بين «المستمعين» العرب إلى الشعر، فإن «القضية» ما تزال هي المحور الذي يستقطب الجمهور إذا كان شاعرها على قدر معقول من الموهبة.

٣ ـ ولكن «الجماهيرية» تحتاج إلى فن الالقاء الذي قد يصل بالشاعر إلى حدود فن التمثيل... فالصوت والحركة وربما درجة الوسامة أو القبح وأسلوب الاداء، كلها تؤدي دوراً في «التأثير» على الجماهير.

إن هذه المعالم الثلاثة قد تصل بالشعر إلى الجمهور، ولكن أي شعر؟

هنا نقول ان المجموعة الشعرية لا تزال في دائرة الثلاثة آلاف نسخة، بالنسبة للشاعر الذي يمثل القطاع الموهوب في حركة الشعر. وفي أحيان نادرة يصر الشاعر على طبع خمسة آلاف نسخة. ومن الممكن التأكيد بأن بعض الناشرين قد تخصصوا في سرقة الشعراء الرائجين، ومن ثم يمكن الترجيح بأن الطبعة الواحدة لمجموعات:

السياب والبياتي والملائكة وحجازي وعبد الصبور ودنقل وأدونيس وحاوي وسعدي يوسف، لا تقل في واقع الأمر عن العشرة آلاف نسخة. وهناك استثناءان: نزار قباني ومحمود درويش. أما الأول فقد اصبح ينشر لنفسه ويبيع للمكتبات ووزارة الثقافة والاعلام عشرات الألوف من النسخ، قبل ذلك كان الناشر يطبع لقباني ما بين العشرة والعشرين الف نسخة. ولا شك أن جمهور الشاعر الذي يجيد مخاطبته هو جمهور واسع نسبياً: فقباني يمزج بين كلاسيكية النبرة والايقاع وتجديد اللفظ والمعنى بما يناسب القارئ الأقل من المتوسط والمتوسط، وخاصة من الشباب، لقد تناقص «عدد» هذا الشباب الذي كان يقرأ لقباني وعبد القدوس والسباعي، ولذلك استعاض الشاعر ـ الناشر عن المكتبات العامة أو الموزعين المحترفين أو الناشرين اللصوص، بالبيع مباشرة للحكومات.

أما محمود درويش، فإلى جانب كونه شاعراً كبيراً متطوراً دائماً، فإن ولاءه الثابت لقضية الشعب الفلسطيني، يمنحه انتشاراً واسعاً بين القراء والمستمعين على السواء.

ولقد وصلت بعض هذه الأصوات إلى الأسواق العالمية، ولكن مداخلات الجغرافيا السياسية ومراكز الاستشراق تؤثر إلى حد كبير في «طريقة» وصول الشعر العربي إلى الجماهير غير العربية. في الاتحاد السوفياتي مثلاً، تنشر بعض الدور ترجمات لشعر معين بسيسو ومحمود درويش وعبد الرحمن الخميسي، وتطبع مائة ألف نسخة من المجموعة الواحدة، دون أن يعني ذلك تقييماً ولو في حده الأدنى للشعر، ودون أن يعني ذلك أن الجماهير السوفياتية قد تعرفت حقاً على الشعر العربي الحديث. وإنما يمكن القول بأن بعض الأوساط الثقافية تعرف هذا الشعر. في أوروبا يختلف الأمر. في بلد كفرنسا نشرت مجموعات شعرية ـ مختارات ـ لكل من بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمود درويش وادونيس على التوالي، خلال السنوات الخمس أو الست الماضية. المجموعة تنشر في احدى الدور شبه المتخصصة في الثقافة العربية،

ويطبع منها حوالى ثلاثة آلاف نسخة. وينقلها إلى الفرنسية مستشرق. في بعض الحالات تتعهد احدى الجهات العربية بشراء عدد من النسخ، وفي حالات اخرى «يتقرر» دراسة النص الشعري في اقسام اللغات الشرقية بالجامعات. ولا علاقة لذلك كله «بالجماهير» الفرنسية. ونادراً ما نقرأ مقالاً نقدياً يتناول هذا الشعر بالتعريف والتحليل.

هل تتدخل الرغبة في الترجمة إلى لغات اجنبية في صياغة «الشعر»، في استخدام الأدوات، بل وفي استلهام الرؤى؟ بل هل تتدخل علاقة الشاعر أو علاقات بلاده بدولة اجنبية في «تسويق» هذا الشعر دون ذلك؟

هذه كلها اسئلة مضمرة على الوجه الأخير للقصيدة، وما إذا كانت «على صلة» بلعبة السياسة في السلطة والمعارضة. ان شاعر البلاط القديم ما زال حاضراً إلى يومنا وان تغيرت الاسماء، والشاعر الاسير هو الآخر ما زال حاضراً، وان تغيرت التسميات، وإلى أي مدى تتدخل ويتداخل التأييد السياسي أو المعارضة في «لمعان» شاعر وانطفاء «الشعر»؟

إننا إذا تجاوزنا القشرة الخارجية للقصيدة العربية الحديثة، فإننا نعثر على ثلاث تجارب شعرية رئيسية:

١ ـ أولاها الرصد، أي الشعر الوصفي الذي لا تختلف فيه قصيدة حب عن قصيدة حرب، ولا قصيدة موالاة عن قصيدة معارضة. الشاعر هنا ينظم ـ من مرصده ـ أكثر التفاصيل قدرة على ابراز مفاتن الحبيب (سواء أكانت المعشوقة أم السلطان).

٢ ـ وثانيتها الانفعال، أي الشعر الانطباعي الذي تلتقط فيه المواهب المتوسطة جزئيات الحدث أو الموقف، وتعيد بناءها وفق الحدس أو الاحساس أو اللاشعور. هنا يتساوى مشهد الشجرة والعصفور أو النيران أو المفاجأة أو المأساة... كلها «انفعالات» تتشكل حسب المادة النفسية لجهاز الاستقبال.

٣ ـ وثالثتها الرؤيا، وهي التي تجمع التجربة الفريدة وانساق التشكيل الخيالي ومركبات الايقاع. هنا يصبح الشعر موقفاً من الوجود

في شموله وتفاصيله على السواء.

هذه الملامح في حضورنا وغيابها تصوغ الأزمة الراهنة للشعر العربي الحديث، فكيف ينظر إليها الشعراء أنفسهم، أصحاب الموهبة والخبرة والمسؤولية؟

ذهبت اليهم اذن، لأسألهم سؤالاً واحداً: إلى أين وصل الشعر العربي الحديث، وها هي اجاباتهم.

- ١ -

سركون بولس ـ شاعر عراقي مقيم بالولايات المتحدة ـ سنة الميلاد ١٩٤٤.

الانتاج الشعري: مجموعة «عشر قصائد»، صدرت في باريس عام ١٩٨٤، «الوصول إلى مدينتين» وقد صدرت في اليونان عن دار «سارق النار» عام ١٩٨٥، يكتب أيضاً الشعر في الانكليزية.

الشعر العربي الحديث ما زال كالعدّاء الذي يستعد للقفز. انه وسط القفزة الآن. هناك بعض الشعراء الذين ينبئوننا بمراحل مقبلة من الشعر الحقيقي.

ـ سأبدأ فكرتي من كتاب لإيريك أويرماخ عنوانه في الانكليزية Mimesis ولا سبيل لإيجاد مرادف في العربية لهذه الكلمة، وسأقترح لها تعبير «التقامص» وليس التقمص. والكتاب من الكلاسيكيات في دراسة الأدب، أما العنوان فمأخوذ من الطبيعة حيث تتخذ الكائنات الحية اشكالاً والواناً إيهامية أو خادعة. في هذا الكتاب نظرية مشهورة في الغرب لها خطّان: الأول خط التوراة والثاني خط هوميروس، أو الخط الشرقي والخط العقلاني، الخط الأول يعتوره الغموض أو اللاوضوح، والخط الثاني يميل إلى التحديد والتفصيل. وهما خطان في «الكتابة». الكتابة العربية لا تزال في اسار الاتجاه الأول. في الوقت الحاضر، هناك محاولات للتعرف على الاتجاه الثاني، أو للتقريب بين الخطين، إننا في الحقيقة لا ننتمي نهائياً إلى أحد الخطين، ولذلك سوف نكتشف في العمق «شيئـا ما» ليس موجوداً على انفراد بأي من الخطين، وهذا هو الجديد الذي سيفوز به الشعر العربي الحديث ـ وربما الكتابة العربية الحديثة عموماً ـ بعد طول اختبار. الكتابة هنا، والشعر خصوصاً، يتحول من مراحل الثبات على المطلق إلى «رؤية العالم» في حركته النسبية.

على الصعيد الشخصي، فإنني اعتقد من خلال تجربتي الشعرية، أن لديّ وعياً خاصاً منذ الستينات هو انني شاعر تجريبي، وكتاباتي لا تزيد عن كونها «محاولات وصول». وربما كان الشيء الخاص والحميم الذي يسحرني هو طاقات اللغة العربية ذاتها، الطاقات الخفية الكامنة، هذه اللغة هي منجم غير قابل للاكتشاف النهائي، وإنما هو منجم يفاجئك دوماً بأنه لم ينته بعد. ان الانكباب الواعي الحر على هذا المنجم هو الذي سيمنحنا عن طيب خاطر أساليب جديدة هي نفسها التي تلد الرؤى الجديدة. ومن شأن هذه الرؤى أن تثمر أدباً عربياً حقيقياً عالمياً.

هناك إذن محاولات فردية قليلة ومبعثرة في الشعر العربي قريبة من هذا المفهوم الذي أراه صحيحاً من خلال متابعتي للآداب الأخرى التي تقترن محليتها العميقة باتساع أفقها العالمي.

الجيل الجديد في الشعر العربي الحديث يعاني أهوال «الوعي» يائساً من ضراوة التجربة، وبالتالي فإن محاولات هذا الجيل يائسة فعلاً لا بالمعنى السلبي، إنما لأن وعيه يضعه على الحافز، وفي خضم الزحام قد تجد شاعراً له صوت حقيقي من بين ابناء الجيل الجديد، كهذا الشاعر العراقي الذي قرأت له قصيدتين أو ثلاث واسمه عقيل علي أو الشاعر المعروف سليم بركات.

انني اقول للشعراء الجدد ألا ينشروا لمدة طويلة، إن كان ذلك ممكناً، وذلك ليمتحنوا أنفسهم في الحياة نفسها لا في الكتابة فقط. هذا أقوله للجيدين منهم، فالحياة تشحن الجهاز الابداعي، الشاعر طاقات متعددة، وعليه أن يدرب طاقاته في استيعاب الحياة قبل الاطمئنان على «نشر» القصيدة. هذا يعني أنني ادعو الجيل الجديد إلى التقشف بدلاً من التلهف على النشر. انها تجربة قاسية، ولكن الشاعر الجديد يحتاج إليها.

أغلب اصدقائي يعتقدون، مثلاً، انني مُقل في كتابة الشعر، وليس هذا صحيحاً، إنني متأكد بأنني مكثر، ولكني لا أنشر. انني أكتب الشعر منذ أكثر من ربع قرن، ولكنى لم أنشر «مجموعة» من عشر

قصائد فقط إلاّ منذ عام واحد. أي انني أطبق المقاييس الصعبة على نفسي. أولاً.

إنني اكتب الشعر في الانكليزية، كتجربة من تجارب الحياة، وقد أصدرت مجموعة واحدة عنوانها «الوصول إلى مدينتين» ولكنها ليست المجموعة العربية التي تحمل الاسم ذاته، ولا أعتقد انني سأترجمها. لقد أمضيت تسعة عشر عاماً في أميركا الشمالية، ولكن هناك احتمال كبير لعودتي ـ مرة اخرى ـ إلى الوطن، فلم تكن الفترة الماضية سوى احدى تجارب العمر، وليست العمر كله.

سركون بولس
بغداد في ٢٤ ـ ١١ ـ ١٩٨٥

ـ ٢ ـ

أحمد عبد المعطي حجازي ـ مصر ـ سنة الميلاد: ١٩٣٥.
الانتاج الشعري: «مدينة بلا قلب» ١٩٥٩، «لم يبق إلا الاعتراف» ١٩٦٤، «مرثية للعمر الجميل» ١٩٧٣، «كائنات مملكة الليل» ١٩٧٨.

وصل الشعر العربي الحديث، أي القصيدة المعاصرة، إلى ما كان قد تنبأ به بعض النقاد، أحياناً بسوء نية واحياناً أخرى بدون تحليل... أي دون الاستناد إلى اسباب ملموسة، وبشيء من الحدس التشاؤمي أو الاحساس غير المبرر. واقصد بهذه النبوءة أن القصيدة العربية الحديثة سوف تنتهي إلى مأزق أو أزمة. وقد أدركها فعلاً هذا المصير.

أولاً، ما هي الأزمة؟ انها حين تبدو القصيدة الآن، بلا مستقبل، والشعور بذلك يرجع إلى الشك في ما حققته في الماضي. أي أن القصيدة الآن تبدو فناً خسر تجربته الماضية المشكوك في عطائها أو انجازاتها، ولهذا السبب لا تعرف لها مستقبلاً. كيف؟ لأنه ليست هناك مقترحات للقصيدة، فالشاعر لا يدري ماذا سيفعل بقصيدته المقبلة:

ماذا سيكتب وبأية لغة وفي أي موضوع؟ كلها اسئلة تبدو الآن للأسف الشديد بلا جواب.

وتفسيري لهذه الأزمة هو أن القصيدة العربية بدأت تجاربها الأولى في الأربعينات، والخمسينات وما زالت إلى اليوم، وهي تفتقد الأساس النظري للابداع.

وبالرغم من النجاحات الأكيدة التي حققها الشعراء العرب في ابداعاتهم، فإن هذه الابداعات تبدو كما لو أنه محكوم عليها بالاندثار... فحتى الآن لم يظهر فكر نظري منظم يدرس تطور الابداع الشعري العربي، والاضافات التي قدمتها اجيال الشعراء المجددين. وحتى عن الشاعر الواحد، فإنه يبدع ويضيف دون أن يتحول عمله إلى مبادىء نظرية.

لذلك من الممكن أن يقال عن القصيدة اشياء من خارجها وتؤثر في مستقبلها كالحكم على القصيدة بموضوعها. وهو حكم أفادها في الماضي من حيث التشجيع لقصيدة تتناول «الثورة» مثلاً، فيحكم لها الناقد من زاوية الموضوع: ولكنه نجاح وهمي لأن القصيدة لا تعيش بموضوعها. والآن يحدث العكس، ولكن من الزاوية نفسها، حيث نلاحظ اتجاهاً عاماً ضد كل شعر له علاقة بموضوع ما... فالشعر بدون فكر نظري وخاصة لحركة تجديد معاصرة اشبهه بكائن لا عقل له حيث بالامكان أن تدفعه للامام بكلمة تشجيع وأن تدفعه للتراجع أو للتوقف بكلمة تثبيط.

وهكذا، فإنني ارجع الأزمة إلى غياب هذا الفكر المنظم والأسوأ من غيابه وجود مئات الافتاءات المضللة الجهود. هذا هو سبب العقم والوجود، فالمؤسف أن عوامل الاثارة الحيوية في الواقع غير موجودة، وإنما هناك عوامل مضادة. وكذلك العوامل الأخرى الضرورية كالتفكير القادر على تفسير الواقع، فإنها هي الأخرى غائبة، أو إنها حاضرة وتعطي تفسيرات ضبابية مستعارة ملفقة.

أحمد حجازي

باريس ١٩٨٥/١٢/٢٤

ـ ٣ ـ

رشدي العامل ـ العراق ـ سنة الميلاد: ١٩٣٤

الانتاج الشعري: «همسات عشتروت» ١٩٥١، «اغاني بلا دمو ١٩٥٦، «بغداد والمطر» ١٩٦٠ ـ ١٩٦١، «للتلمات ابواب واشر ١٩٧١، «انتم أولاً» ١٩٧٦ ـ ١٩٧٧. «هجرة الألوان» ١٩٨٣

ـ في البداية أحب أن أقول انه ليست هناك حركة شعرية في ال يمكن أن تصل إلى طريق مسدود، طالما أن هناك مبدعين وحركة ال مستمرة. ولكني استطيع أن أقول باطمئنان إن الشعر العربي الحد هو الآن في مفترق طرق. غير أنني متفائل بالرغم من كل ما يقال وين ويكتب. هناك بالطبع نصوص شعرية لا تقف على قدمين، ولكن ه بالتأكيد نصوص أخرى تبشر بمرحلة جدية وجديدة من التفتح والت والتفهم الصحيح لهموم الانسان العامة، وفي الأساس فإن الشعر ب بين همومه الذاتية والهموم الكبرى للبشرية المعاصرة له. ومن ثم على الشعراء مهام كبيرة وخطيرة جداً. أظن ان على الشاعر الع المعاصر الا ينطوي على ذاته وإن كتب عن هذه الذات منطلقاً ذوات الآخرين وأشواقهم. أي مشاركة الآخرين. الشاعر فرد مجموعة، وليس فرداً وحيداً في الكون، أننا نعايش كل لحظة م الانسان وكوارث الدنيا من جانب القوى المضادة للشعوب. إن الم كأحد أشكال الصمود، ينطق في قصائد الشعراء الانسانيين

وهذا النوع من الشعر حاضر في بعض النصوص ال المعاصرة، بعيداً عن الشعارات السياسية المجففة والتي سادت الحرب العالمية الثانية. إن النصوص الجيدة في شعرنا تنطلق التجربة الذاتية للشاعر، وهي تجربة لا تنفصل في سياقها الم بالحياة عن التجربة البشرية العامة.

إنني من حيث المبدأ ضد الشعر الذي يتعمد الغموض، ف يتحول الشعر إلى مجرد لعبة لغوية، لا يقبض في الحقيقة نص شد اللغة تظل وسيلة وليست غاية بحد ذاتها، المح في النصوص أتابعها للجيل الجديد محاولات متسرعة، كما ألمح الرغبة في

اللغة غاية في ذاتها.

اظن أن الموضوع يحدد إلى مدى بعيد النص الشعري. عندما تختمر الشعرية ويدوي رنين معين في مخيلة الشاعر وذهنه، تتجمع حول النواة تجربة الشاعر وتتوسع وتتخذ كامل ابعادها، وإنما النصوص التي اقرأها الآن للشعراء الجدد فإنها تقفز فوق اللغة وحولها، فأشعر أن التجربة تنقصها القناعة الداخلية والانفعال الداخلي الحقيقي سواء أكان ذاتياً أم مرتبطاً بقضية عامة.

ولكن هناك نصوصا اخرى، هي خمائر لا بد من قراءاتها عدة مرات حتى نكتشف كنهها ومدى اصالتها. وعندما اجدني مدفوعاً لقراءة قصيدة أكثر من مرة، فإن هذا يعني أنها منحتني منذ البداية انطباعاً بأهميتها، فأتابعها حتى النهاية، اي حتى احصل على قيمتها المضمرة.

انني لا أستطيع ان أطلب إلى عشرات الشعراء الذين ينشرون انتاجهم في الصحف والمجلات أن يمنحونني هذه «القيمة» فكثرتهم لا تملك الأدوات القادرة على تطوير النص ولا على التجربة التي تملأ كيان هذا النص. وهو حال الشعر، والكتابة عموماً، في بلدان كثيرة. ولكن هذا لا ينفي أن ثمة شعراء آخرين يعدون بمستقبل جيد للنص العربي.

إن ما يلزم الشاعر العربي الجديد هو العناية القصوى بتراثه الذي يأخذ منه اللغة والصور والتاريخ والخلفية، وكذلك تلزمه العناية القصوى بمعرفة ما يجري في العالم من أحداث تؤثر على حياة الانسان ومصيره، وايضاً عليه الابتعاد عن المباشرة والتقريرية والهتاف.

لقد منحني الشعر حزناً بهجياً، منحني عالماً أوازن به عالم الحياة الواقعي.

رشدي العامل
بغداد ـ ١٩٨٥/١١/٢٤

- ٤ -

ازراج عمر - الجزائر - سنة الميلاد: ١٩٤٩.
الانتاج الشعري: «وحرسني الظل» ١٩٦٩، «الجميلة تقتل الوحش» ١٩٧٥، «العودة إلى تيزي» ١٩٨٥.

- كان الشعر العربي الحديث هو بداية «التعبير العربي» عن الحياة الحديثة، وقد كان عليه التحول من النظر إلى الحياة نحو المشاركة في الحياة بقصد اغنائها.

وعموماً يبدو لي ان شعرنا خرج من نمطية الشعر الكلاسيكي إلى رحاب الحداثة. كان ذلك جهد الرواد الذين صمدوا بوجه الزمن وبوجه «المسلمات العربية» في الشكل الشعري والمضمون أيضاً. والمشكلة هي أن الحياة تطورت، وكان الشعر الحديث خليقاً بمتابعة هذا التطور، إلا انني الاحظ ان الأجيال التالية لم تتابع جهد الرواد بمزيد من التعمق، فلم يستطع شعرهم أن يعطي اجوبة جديدة أو أن يكتشف أسئلة جديدة. ونادراً ما تجد قصيدتين أو ثلاثاً تتجاوز النمط السائد سواء في علاقة القصيدة بالسياسة أم بالايديولوجية. الشعر الآن مكرس لخدمة الخطاب السياسي القائم وتعميقه. لقد ابتعد الشاعر العربي عن حياة الناس وعن جراحهم وعن آمالهم وعن تفاصيل ايامهم. لذلك وصل الشعر العربي الحديث إلى مرحلة تستوجب المراجعة واعادة النظر. لم يعد لأي شاعر منا نظرة شاملة للدنيا، للحياة، للكون. لم تعد لديه رؤيا.

ازراج عمر - بغداد - ١٩٨٥/١١/٢٧

- ٥ -

رشيد ياسين - العراق - سنة الميلاد: ١٩٢٩.
الانتاج الشعري: «أوراق مهملة» ١٩٧٢.

- أقدم قصيدة في هذه المختارات تعود إلى عام ١٩٤٨

تضم عدداً محدوداً جداً من قصائدي. إن جميع القصائد التي نشرتها في «الأديب» اللبنانية و«الرسالة» المصرية التي كان يصدرها أحمد حسن الزيات، وحتى مجلة «الآداب» ـ باستثناء قصيدة واحدة ـ لم تر النور بين هذه المختارات. معظم قصائدي القديمة لم تنشر، وإنما نشرت بعض المخطوطات التي احفظها والقليل جداً من القديم ولذلك اسميتها «أوراق مهملة».

كنت زميلاً وصديقاً للسياب، وقد سكنت معه في بيت واحد عام ١٩٥٢ لعدة أشهر.

وكانت عمته حينذاك تقوم على خدمته. وقد افترقنا على اثر انتفاضة ١٩٥٢ فقد هرب السياب من بغداد إلى البصرة ومنها إلى ايران ثم إلى الكويت، وبقية القصة معروفة.

والحقيقة، انني كشاعر وشاهد، أقول إن محاولات تجديد التقنية الشعرية العربية أسبق من السياب والملائكة. ولكن السياب هو الشاعر الكبير الذي كتب في النسق الوزني الجديد وعمّقه وطوره وجذب جيلاً إلى اللحاق به... فلا قصيدة «كوليرا» للملائكة ولا قصيدة «هل كان حباً» للسياب هي التي يؤرخ بها للحركة الشعرية الحديثة، وإنما يؤرخ لهذه الحركة بجملة أعمال وجهود ومواهب الشاعر الذي استقطب الابداع الشعري الجديد في الاتجاه الذي سلكه، وهو بدر شاكر السياب. كان بيننا يقرأ لنا تجاربه، فيأتي من الرمادي حيث كان يعمل مدرساً مرة كل أسبوع ومعه قصيدة جديدة أو أكثر، يقرأها ثم ينشرها في الصحافة اليومية أو في مجلة البيان النجفية التي كان يصدرها المرحوم علي الخاقاني. بدر هو الذي اقنعنا بصورة عملية ان الطريق الجديد في البناء العروضي للقصيدة يتيح للشعر العربي ثراء أكثر وللشاعر حرية أكبر. ولم يكن هذا الاقتناع ليتحقق لولا ان بدراً كتب في الأسلوب التقليدي واثبت انه شاعر يملك ناصية اللغة والعروض وأنه يقف نداً لأي شاعر كلاسيكي آخر.

والآن، فإن ما كان معقد املنا اصبح باعثاً على الشعور بالخيبة. ويبدو أن ما وقع في الشعر يناظر إلى حد كبير ما وقع خارجه، فما أكثر

الثورات التي باءت بالفشل فلم تسفر عن تحقق للآمال الكبيرة التي بنيت عليها والتي كان يرجوها الذين قاموا بها أو من تفاعلوا بقيامها.

عندما قامت الحركة الشعرية الجديدة وحطمت قواعد الخليل، قدرنا أن فنوناً شعرية كانت غائبة عن الشعر العربي صارت ممكنة التحقيق كالقصيدة المحمية أو الشعر القصصي أو الشعر الدرامي فضلاً عن مسائل اخرى تتعلق بمفهوم القصيدة الحديثة القائمة على البنية والتناسق بين اجزاء القصيدة والنظر إلى العمل الفني بصفته تجسيداً لتجربة انسانية عميقة. هذا كله في تقديري لم يتحقق. انني مثلاً استطيع التأكيد بلا تردد ان المسرح الشعري بعد تحطيم الوزن التقليدي لم يتجاوز شوقي كثيراً، أما القصيدة القصصية فلم تظهر اصلاً للوجود بعد، والقصيدة ذات البنية الحديثة المتماسكة ما زالت نادرة في شعرنا «الحديث». والكثير مما يكتب في هذا الشعر متحرراً من الوزن التقليدي لا يستحق تسميته «الشعر الجديد أو الحديث» فهو جديد شكلاً خارجياً ولكنه ليس جديداً بمفهوم الشعر المعاصر.

رشيد ياسين

بغداد ـ ١٩٨٥/١١/٢٧

ـ ٦ ـ

سليم بركات ـ سوريا ـ سنة الميلاد: ١٩٥١.

الانتاج الشعري: «كل داخل سيهتف لاجلي وكل خارج ايضاً» ١٩٧٣، «هكذا ابعثر موسيسانا» ١٩٧٥، «للغبار، لشمدين...» ١٩٧٧.

ـ الشعر العربي الحديث في مأزق. لقد تحولت القصيدة الحديثة إلى شيء نمطي، إذ احتوت على قدر كبير من النمطية سواء في تركيبة جملتها أم في سياقها أم في بنيتها الداخلية ذاتها. إننا كشباب نحاول الانفلات من ربقة هذه الرتابة، دون أن يعني ذلك اي انتقاص من الرواد المؤسسين للقصيدة العربية الحديثة، فقد وضعوا بذوراً وجذوراً قوية.

ولكن تجربة الشعر العربي الحديث كلها لا تزال في مرحلة البداية، بالرغم من كل الاضافات الفردية التي حدثت. ان ثلاثين او أربعين عاماً لا تحدث تحولات ضخمة في العادة.

لقد تأثرنا أساساً بالقصيدة الأوروبية الحديثة، وكذلك بالبيئة. ولكن محاولاتنا الأكثر أهمية هي تلك التي تقيم حواراً بين النص خارجنا والنص داخلنا، بين ما هو عالمي وما هو محلي. هنا تنبت خصوصيتنا. بعضنا يحاول خارج العروض أن يقيم بناء قصيدة معقدة إلى حد ما ومركبة. ولكن ما نحتاج اليه حقاً هو الحركة النقدية المواكبة لنا حتى لا نصاب بالبلبلة. لم يأت أحد بعد جيلكم من النقاد الشباب في مستوى عطائكم لقصيدة الرواد. الموجودون الآن هم اما صحفيون وأما أولئك الذين يكتبون نصوصاً عمياء من البنيوية التي تصلنا في اردأ صور الترجمة العربية. نحن في مأزق، ونطالب بعودة النقد.

سليم بركات
بغداد ١٩٨٥/١١/٢٨

ـ ٧ ـ

المنصف المزغني ـ تونس ـ سنة الميلاد: ١٩٥٤.
الانتاج الشعري: «عناقيد الفرح الخاوي» ١٩٨١، «عيّاش» ١٩٨٢.

ـ اريد أن أتحدث عن مفهوم أدافع عنه هو أن القصيدة العربية فيها كثير من الحشو أي الكثير من الزوائد. وأغلب شعرائنا العرب لا يشتغلون اشتغالاً على القصيدة، ومن هنا يأتي هذا الترهل.

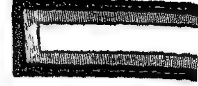
هناك أيضاً غنائية مفرطة تنعدم معها الدراما. وانعدام الدراما وطغيان الغنائية يعني طغيان الصوت الواحد الأحد، بينما في القصيد الدرامي تصطخب الأصوات وتتصارع كل الأصوات دون أن يقلل ذلك من قيادة صوت الشاعر لهذه الأصوات في اتجاه ما. انه مرض مزمن بين امراض القصيدة العربية. وذلك يعكس ازمة بناء، فالشاعر العربي المعاصر لا يبني قصيدته، فأنت لا تعرف متى ستنتهي هذه القصيدة

لأن الشاعر يظل منساباً مع ذاكرته لا يتفطن لما يكتبه والذي يتحول إلى ركام. بلادنا مزدحمة بالشعراء، ولكن كم لدينا من الشعراء - الشعراء؟

لذلك انعدمت لدينا «الرؤيا» بل البؤرة الابداعية التي يحترق فيها الشعر كله، فالقصيدة العربية سائبة. وإذا أنت أمسكت بقصيدة ما وحذفت منها مقطعاً هنا أو غيرت من وضعه هناك، فإنها تبقى كما لو أن شيئاً لم يحدث. البؤرة الجمالية التي تتشكل في نيرانها القصيدة وتتماسك تجربتها ورؤيتها غير موجودة.

وللخروج من هذا المأزق اطرح بديلاً هو القصيد الدرامي، وهو الذي يتشكل بصعوبة لدى الشاعر. ويتطلب منه اقصى درجات الانتباه. شعراؤنا لا ينتبهون إلى عملهم فهم لا يشطبون زوائدها ولا يحذفون حرفاً متوهمين ولو لا شعـورياً أن القصيدة بلغت الكمال. وقد تسببت وسائل النشر الميسورة للجميع في تراكم هذه السلبيات. أنهم ينشرون كثيراً، كباراً وصغاراً، بسرعة يستحيل معها انضاج القصيدة. للشعراء الرواد كما نسميهم، قصب السبق، ولكن الجيل الجديد لم يستوعب «عملية» الريادة ولم تتمثل قوانين الصيرورة الشعرية في مسيرة الجيل الرائد. انهم يستسهلون الكتابة والنشر. ان قصيدة الرواد لم تتم بعد، وليس مطلوباً من أصحابها اتمامها، وإنما على كاهل الشعراء الجدد تقع هذه المسؤولية. وأراهم بعيدين عن ادراك هذه الاشكالية، بعيدين عن الاتصال الحميم بعمل السياب وصلاح عبد الصبور، والبياتي وأمل دنقل. وبغير هذا الاتصال الشامل والعميق، لن تستمر القصيدة الحرة في مسيرتها بالقوة ذاتها التي كانت عليها منذ عشرين سنة.

المنصف المزغني
بغداد - ١٩٨٥/١١/٢٧



صياغة الاشكالية: مأزق الشعر أم الشعراء؟

ربما لاحظنا «تعدد» الأجيال في هذه «العينة» المختارة عشوائياً من الشعراء الذين صادفناهم في مربد «بغداد» السادس: أقدمهم رشيد ياسين رفيق السياب، واحدثهم المنصف المزغني لم يتجاوز الثلاثين عاماً بأكثر من عام واحد. نحن إذن أمام «بانوراما» زمنية تصلح بالرغم من عدم تمثيلها الشامل، خامة أولية للنقاش.

نضيف ان التوزيع الجغرافي ليس شديد التعسف: فلدينا من المغرب العربي تونس والجزائر، ومن المشرق سوريا والعراق، وفي الوسط مصر. ليس التوزيع «ممثلاً» ولكنه ليس بعيداً جداً عن جغرافيا الشعر العربي... إذا لم ننسَ أن الجغرافيا لا تعني القطرية، فالشعر العربي ليس حاصل جمع الشعر في دول الجامعة العربية.

باستثناء «تفاؤلية» رشدي العامل، نكتشف اجماعاً على «مأزق» أو «أزمة» يعانيها الشعر العربي الحديث من ملامحها:

- غياب الوضوح النظري «أحمد حجازي».
- انعدام التطور بعد خطوة الرواد «رشيد ياسين»
- ترهل القصيدة «المنصف المزغني».
- عزلة الشاعر عن التجارب الحقيقية في الحياة «ازراج عمر».
- سيطرة الاتجاه اللاعقلاني «سركون بولس».
- غياب حركة نقدية جديدة «سليم بركات».

هذه الملامح تقول أن الشعر في أزمة، أو انه وصل إلى أعتاب المأزق، وان صور هذه الأزمة أو المأزق تتراوح بين ترهل القصيدة وجمودها، والسبب في ذلك هو غيبة الوعي النظري أو المتابعة النقدية.

توصيف الشعراء لأزمتهم أو لمأزق شعرهم، صحيح إلى حد كبير، ولكنه ناقص إلى حد كبير أيضاً. لقد تساءل بعضهم، ولو ضمنياً، عن الوصول إلى العالمية. ولكنهم جميعاً لم يناقشوا مسألة الوصول إلى الجمهور، أو مسألة العلاقة المباشرة بين الشاعر والسلطان أو العكس بين الشاعر ومعارضي السلطان. وهي «علاقة» مليئة بالمفارقات

والتناقضات... فالشاعر المعتزل للتجارب الحقيقية، كما يصفه أزراج عمر، هو في الأرجح الشاعر المقرب من السلطة أي من الاذاعة والصحافة والتلفزيون. ومن ثم فهو لا يخضع لقانون الآلاف الثلاثة من النسخ المطبوعة، فحتى هذا العدد تشتري الحكومة اغلبه إذا لم تكن هي ذاتها الناشر وهي ايضاً «المخزن» بسكانه الدائمين من الفئران. شاعر «الرصد» للسلطان كالمصور الخاص للحاكم، لا يعنيه كم من النسخ ستباع، فهو سيخترق جدار الصوت الاعلامي و«يصل» عبر الأجهزة الحديثة، صوتاً وصورة، ولكن السؤال: إلى أين يصل؟ هل يصل حقاً إلى الجمهور؟ يقول أحد الاحصاءات التي قامت بها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ان ٩٢ في المائة من المواطنين العرب في ١٣ دولة يستعيضون بأشرطة الفيديو والتقاط البث الخارجي لبعض المحطات الأجنبية عن برامج الارسال المحلية، وان الـ ٨ في المائة الباقية يستمع نصفها إلى نشرة الأخبار ونصفها الآخر إلى بعض الأغنيات. ومعنى ذلك أنه من المستبعد أن يصل شاعر السلطان إلى الجمهور العام، بالرغم من سعة «انتشار»، أي ان الانتشار شيء، والوصول إلى الجمهور شيء آخر.

وهذا نفسه ينطبق على شعر «الرصد» العاطفي، لأن الجمهور العريض يفضل حينئذ الاغنيات التي يؤديها المطربون والمطربات.

ومعنى ذلك أن «العزلة» عن تجارب الحياة الحقيقية تظل هي نفسها العزلة عن الناس أو البعد عن الجمهور. تتألق هنا، مسألة الحرية، كغياب فاجع أكثر مأسوية من غياب التنظير أو النقد. وإن كان هذا الغياب الأخير متصل أيضاً بتغييب الديمقراطية في شتى أشكالها ومضامينها.

والنقطة الثانية التي ربما تمتد في البداية من قضية الحرية، ولكنها تتخذ لها بعدئذ مسارب مختلفة، هي مسألة الغموض. ولا حاجة بنا إلى تكرار البديهيات النظرية في الدفاع عن الغموض الأصيل، غموض التجربة الأولى، غموض الرمز الهارب من المعتقل، غموض الاحاسيس الاشراقية المتصوفة، غموض التركيبات الصورية والايقاعية الجديدة

هذا كله نعرفه، وقد دافعنا عنه مراراً. أما الغموض السائد منذ فترة، فهو غموض الخواء من التجربة، وغموض الافتقار إلى الموهبة... وبالتالي فهو غموض النقل والتقليد دون التمثل والتأصيل.

لذلك سنلاحظ ان تجربة «الرواد» رغم بكارتها، لم تكن بالتجربة الغامضة، حتى ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» لأدونيس لم يكن غامضاً... لأن غالبية الرواد لم يرتبطوا في تلك المرحلة الباكرة من المد الثوري في اواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات، بالسلطان ولا بالسلطة، ولا جندوا رموزهم في خدمة الهرب من المعتقل.

ومن هنا كان وصولهم إلى الجمهور ميسوراً، من غير تلفزيون. كما كان وصول شعرهم إلى العالم الخارجي ميسوراً دون ضغط من دولة أو مركز استشراق.

ولقد وصل الشعر العربي الحديث إلى مأزقه الراهن في اللحظة التي لم يستطع فيها الوصول إلى جمهوره الحقيقي، اي في اللحظة التي توقف فيها الشعر عن ان يكون «رسالة» وكاد ـ اقول كاد ـ أن يتحول إلى حرفه.



القصة والرواية

بالرغم من أن «فن» القصة القصيرة والرواية هو فن حديث نسبياً، في حياتنا، إلا أنه فن «محبوب» من الناس لأنه يذكرهم، ولو من بعيد، بالحواديت والسير الشعبية والمقامات. أنه بمعنى ما فن «الحكاية».

وهنا، بالضبط، تبدأ مشكلة القصة أو الرواية التي يستدرجها التحديث إلى مخاصمة الحكاية، واللجوء إلى أدوات تعبيرية جديدة من شأنها اثارة جو من الغموض.. ليس حول شخصية البطل أو حول الحدث أو الموقف القصصي، وإنما غموض الفكرة والرؤية وأسلوب التعبير.

ولعل الرجل الذي حوّل الفن الروائي إلى فن شعبي، بمعنى أن اعماله بلغت نسبة عالية من سرعة وسعة الانتشار على الصعيد العربي، هو نجيب محفوظ. ولكن نجيب محفوظ نفسه، مع بداية الستينات، حين بدأ يكتب اعماله الجديدة مثل «الطريق» أو «الشحاذ» أو قصصه القصيرة مثل «تحت المظلة»، فإن اغلب القراء من اقطار عربية مختلفة (حسب استجواب ميداني) تساءلوا: لماذا أصبح نجيب محفوظ يكتب كالشباب، ادباً غامضاً؟ وهو السؤال نفسه الذي ووجه به توفيق الحكيم عندما نشر مسرحيته «يا طالع الشجرة».

وبينما ظلت «التهمة» تطارد الادباء الشباب في الستينات، فإن نجيب محفوظ قد أفلت من المطاردين، لعدة أسباب:

١ ـ إن اكثر الجرائد المصرية انتشاراً ـ الأهرام ـ اخذت على عاتقها نشر هذه الأعمال «الغريبة» كما قال البعض و«الغامضة» كما قال البعض الآخر، وبالتالي فقد وظفت قدرتها الهائلة على التوصيل الاعلامي في تنبيه الذوق العام وتدريبه على التعامل مع هذا اللون «الغريب» من الأدب.

٢ ـ ان نجيب محفوظ نفسه، كان قد حقق في الوجدان القومي مكانة رفيعة بثلاثيته الشهيرة «بين القصرين»، بحيث أنه أصبح من الممكن الاستماع له في أمور مرفوضة إذا قالها غيره.

٣ ـ كان النقد السياسي الصريح الذي يوجهه محفوظ للسلطة في أعماله الجديدة قد استقطب رأياً عاماً في أوساط الحركة الوطنية المصرية ـ جناحها اليساري خصوصاً ـ بحيث ان اليسار السجين وقتذاك، كان خط الدفاع الأول عن هذا الأدب حين خرج النقاد من المعتقلات.

٤ ـ ومع ذلك، فإن أخطر الأدوار في هذه المسألة لعبتها السينما حين نقلت معظم أعمال نجيب محفوظ إلى الشاشة. وسواء أكان المخرج عظيماً كصلاح أبو سيف أم «شعبياً» بالمعنى الرديء لهذه اللفظة كحسن الامام، فقد عرفت الجماهير العريضة التي لا تقرأ روائياً لم تسمع به من قبل.

٥ ـ ومع ذلك، فإن التجريد الشديد في رواية «أولاد حارتنا» لم يمنع جهات عديدة من الاحتجاج على نشرها في «الأهرام». وكان الحل الوسط حينذاك هو السماح باتمام نشرها الاسبوعي في مصر، ومنعها من النشر في كتاب، حيث كانت المرة الأولى التي يضطر فيها نجيب محفوظ لنشر عمل له خارج مصر.

لقد أردت من التركيز على هذا «المثل» أن أقول أن نجيب محفوظ أتاح «لفن الرواية» أن يصبح فناً شعبياً في مصر والأقطار العربية الأخرى، حتى عندما كتب القصة على درجة ما من الغموض. ولكن هذا الدور نفسه قد اتيحت له مجموعة من الاستثناءات المحفوظية، كالاعلام الواسع والاعداد السينمائي والتلفزيوني بعدئذ، والمقدرة الكلاسيكية عند محفوظ في أشد أحواله «حداثة».

إن جيلاً عربياً كاملاً شق طريقه في الصخر، حتى وصل إلى الجمهور العريض نسبياً، كفتحي غانم وحنا مينه، والطاهر الوطار وغادة السمان وعبد الرحمن منيف وجبرا ابراهيم جبرا ويوسف الشاروني ويوسف ادريس وأدوار الخراط وفؤاد التكرلي. ولكن هذا الجيل، في غالبيته، لم يتجاوز «قانون» الخمسة آلاف نسخة إلا في القليل النادر.

ويبقى أن كتاباً كباراً كتوفيق يوسف عواد ويوسف حبشي الاشقر لم يعرفوا الانتشار العربي بعد. أما «الشباب» فلا تتجاوز الطبعة الواحدة

من اعمالهم قاعدة الثلاثة آلاف نسخة. ولكن قضية الشباب تظل «الغموض» سواء اكان غموضاً حقيقياً أم مزيفاً، وسواء اكان هناك غموض بالفعل أم بالظن.

ومعنى ذلك أن القصة القصيرة والرواية، ما لم تعرف طريقها إلى الاعلام الواسع (صحافة ـ اذاعة ـ تلفزيون ـ سينما) فإنها تبقى من الابداعات الرائعة السيئة الحظ في بلادنا. وكم هي الأعمال الأصيلة الموهوبة التي بقي أصحابها بعيدين عن الضوء، متواضعين صامتين، يكتبون لأنهم يعشقون الكتابة، ولأن املاً كامناً في اعماق نفوسهم يهمس لهم بين الحين والآخر أن هذه الكتابة لن تذهب سدى. كم كتب أبو المعاطي أبو النجا وسليمان فياض وعبد الخالق الركابي وعمر بن سالم وعبد الحميد بن هدوغه وهاني الراهب ووليد أبو بكر وغيرهم اعمالاً جميلة، ولم تتح لهم الأضواء أو الاعلام أو التوزيع الظروف الطبيعية للانتاج، ومع ذلك فهم يواصلون الابداع دون كلل؟

إلى أين وصلت القصة والرواية العربية الحديثة إذن؟

إننا امام مجموعة من «الوقائع» يجب مواجهتها:

ـ من المهم التأكيد بأن الرواية أخذت طريقها إلى «الفكر» على نحو أكثر وضوحاً من أي عصر سبق. ولم تعد مصادرة كتاب لمحمد شكري «الخبز الحافي» تتم بسبب «الفاظ» أو «مواقف» أو «صور»، وإنما بسبب الفكر الذي تجسده المواقف والألفاظ والصور. وهناك عشرات الأعمال القصصية والروائية التي شوهت قبل صدورها بحذف مقاطع أو فصول كاملة، وعشرات غيرها صودرت ولم يسمع بها أحد. لقد كان محمد شكري محظوظاً بترجمة عمله إلى لغات أخرى، فلم يصبه الاحباط، بل وادت المصادرة عملياً إلى «انتشار» الكتاب. وهو أمر استثنائي لا يقاس عليه، لأن المصادرات الأخرى تتم في الظلام. واحياناً يقوم الكاتب بقمع نفسه قبل أن يبادر الآخرون إلى ذلك.

والصورة هنا ذات وجهين، فالأول هو أن الرواية العربية في تجلياتها الرفيعة قد بلغت من «الفكر» درجة راقية، هو الفكر الأدبي أو الجمالي وليس الفكر السياسي أو الاجتماعي الصرف، ولكن هذا الفكر

الجمالي هو التقطير المركب من الفكر والحضارة كموقف شامل من الكون.

وهذا الفكر هو الذي غيّر البنية الروائية من أسلوب السرد الوصفي الميكانيكي للعواطف السطحية إلى أسلوب التركيب الذي يستوعب تعقيد الحياة وكثافة أعماقها.

ولذلك كان الوجه الآخر للصورة هو قمع هذه الرواية مرتين، من الدولة والذوق العام.

ـ وللهرب من الحصار، كان اللجوء إلى الرمز خلال الربع القرن الأخير، من أبرز سمات الرواية العربية الحديثة. وكانت هناك ثلاثة «أشكال» من الرمزية: أولها الرمز البسيط الذي يدفع القارىء دفعاً إلى الاسقاط السياسي. والثاني الرمز المركب الذي يتوغل في دهاليز النفس واللغة معاً. والثالث هو الرمز المفتعل الذي يتستر به صاحبه من اكتشاف خوائه الروحي أو الانساني أو الابداعي أي من التجربة أو من الموهبة أو من كليهما. وهذا النوع الأخير أصاب في الصميم صفاً طويلاً من المبدعين الأصلاء، عوقبوا من النقد والجمهور وكأنهم من مزيفي النقود أو اللوحات العالمية.

ـ كان لوسائل الاعلام اثرها الخطير على البنى الأدبية في القصة أو الرواية. كانت الصحافة هي البداية، فقد تركت أثرها على الكاتب وقصته في اختيار المفردات وتكوين الجمل والفقرات، بل وأحياناً في اختيار الحدث والشخصيات والمواقف. ان الصحيفة اليومية أو المجلة الأسبوعية تخاطب جمهوراً محدد الصفات الاجتماعية والثقافة، ولذلك فالقصة المطلوبة لها مواصفات تتلاءم مع هذه التركيبة. والأدهى ما اعترف به أحد كتاب «المسلسلات» حين قال انه يكتب «الحلقة» من روايته ليلة طبعها في المجلة. ومع ذلك، فإن اعتياد وسيلة التوصيل، يترك بصماته على التفكير والصياغة، حتى ولو كان الكاتب يقدم عمله كاملاً إلى الصحيفة قبل النشر.

ثم أقبل التلفزيون، فكانت الكارثة، إذ أصبح كبار الكتّاب يؤلفون اعمالهم وفي مخيلتهم هذه الوسيلة الجماهيرية من الطراز الأول. ولم

تعد القصة أو الرواية لوجه الأدب وحده، وإنما احتلت شاشة ـ وأسعار ـ التلفزيون مخيلة المؤلف، مما جنح بالكثير من الأعمال القصصية إلى التبسيط الذي يناسب السيناريو.

أي أنه إذا كانت لدينا أعمال يغلب عليها التركيب الموغل في الغموض، فإننا على الشاطىء الآخر نجد أعمالاً يغلب عليها التبسيط الموغل في السطحية.

ـ ليست الرواية كالشعر الذي انتقل نوعياً إلى مرحلة جديدة من تاريخ طويل، وبالتالي فقد استطاع الشعر العربي الحديث عبر معاركه المضنية أن يكوّن له جمهوراً خاصاً يحميه ويذود عنه.. أما الرواية والقصة ذات التاريخ القصير في أدبنا وحياتنا، فإنها رداء واسع للتقليد والتجديد، للكلاسيكية والرومانسية، للطبيعية والواقعية، للحداثة بأنواعها. لذلك اختلطت أوراقها اختلاطاً شديداً لم يواكبه نقد قصصي نوعي كالنقد الذي رافق ميلاد وتطور حركة الشعر. نقد يستكشف القوانين الداخلية لتطور هذا الفن في تربتنا المحلية، ويتخذ موقفاً داخل وجدان القارىء فيفرز الغموض المزيف من الأصيل، ويصنف الأوراق المختلطة، ويحفر للنص مكاناً سيداً مستقلاً عن وسائل الاعلام.

إننا في هذا التحقيق نحصل على خمس شهادات، من العراق ومصر والمغرب. وبالتالي فهي ليست «ممثلة» بأي حال لوضع الرواية العربية الحديثة. وإنما قصدنا التعرف على رأي اثنين من جيل رائد: فؤاد التكرلي وادوار الخراط (أولهما ولد عام ١٩٢٧ والآخر عام ١٩٢٦، فهما ينتميان بصورة ما إلى جيل الأربعينات وان نشر أولهما مجموعته الأولى عام ١٩٦٠ والآخر عام ١٩٥٩ وهنا أكثر من وجه للتشابه الخارجي. أما التشابه الداخلي بين التكرلي والخراط فهو اطار الخبرة الثقافية والاتجاه الفني الذي تولد عن هذه الخبرة.

أما الرأي الثاني فهو للجيل الأوسط، أو ما يسمى بجيل الستينات، حتى ولو نشر مجموعته الأولى في أوائل السبعينات. انه ادريس

الخوري الكاتب المغربي (١٩٣٩) الذي يقدم في حياته وأدبه نموذجاً خاصاً.

والرأي الثالث لاثنين من الجيل الأحدث، كلاهما ولد عام ١٩٤٦ أي ان كلاهما بلغ من العمر اثني واربعين عاماً. ولتجربتهما في الكتابة مذاق السنوات التي مضت على هزيمة ١٩٦٧ حين كان الواحد منهما في العشرين أو حواليها.

وليست كثرة العينات هي المطلوبة، ولا «التمثيل»، وإنما «الموجة». وهنا لا بد من اثبات أن كلمات ادوار الخراط مأخوذة من شهادته التي تقدم بها إلى ملتقى الرواية العربية الذي نظمه اتحاد كتاب المغرب في بداية ١٩٨٠.

ـ ١ ـ

ابراهيم عبد المجيد ـ مصر ـ سنة الميلاد: ١٩٤٦.

الانتاج القصصي: «في الصيف السابع والستين» ـ رواية ١٩٧٩، «مشاهد صغيرة حول سور كبير» ـ قصص ١٩٨٢، «ليلة العشق والدم» ـ رواية ١٩٨٢، «المسافات» ـ رواية ١٩٨٣، «الصياد واليمامة» ـ رواية ١٩٨٥.

ـ اعتقد أن الرواية العربية الحديثة قطعت اشواطاً بعيدة في مضمار الحداثة سواء على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون. ورغم عدم ايماني بمفهوم الشكل العربي للرواية، إلا أن هذا لا ينفي أن ثمة محاولات لابتكار هذا الشكل، وذلك عن طريق التناسق بين الطرح العربي للأفكار والموضوعات والقالب الذي يحتويها. وقد تنجح هذه المحاولات كما هو الأمر في أعمال إميل حبيبي في فلسطين أو رشيد أبو جدرة في الجزائر (حين يكتب بالعربية).

في المشرق تتجلى الابداعات الروائية في مواجهة أزمة الديمقراطية. في مصر يعالج القصاصون والروائيون مشكلات الانسان العادي، ولكن في اطار من التجديد الجمالي كما نلاحظ في عمل ابراهيم اصلان «مالك الحزين» حيث الاستخدام الواضح لتكنيك القصة القصيرة، في عمل صنع الله ابراهيم حيث الاستعانة بالتكنيك

السينمائي والتسجيل. أما عند أبو جدرة فسوف نجد المناخ الأسطوري والفولكلوري.

ابراهيم عبد المجيد
بغداد ١٩٨٥/١١/٢٩

ـ ٢ ـ

فؤاد التكرلي ـ العراق ـ سنة الميلاد ١٩٢٧.
الانتاج القصصي: «الوجه الآخر» ـ قصص ١٩٦٠، «الرجع البعيد» ـ رواية ١٩٨٠.

ـ هذا السؤال غامض أولاً وعسير الجواب ثانياً. غامض لأنه يفترض وجود هدف معين للرواية العربية الحديثة، يدركه جميع الروائيين العرب ويسعون جهدهم لبلوغه. في حين اننا نعرف أن مثل هذا الهدف لا وجود له في الحقيقة، ولم يكن له ـ ربما ـ وجود أصلاً. ولعل المتسائل لم يتصور أن سؤاله هذا سيوجب خلق هدف موهوم!

وأما ان السؤال عسير الجواب، فلأنك ما ان تدخل ساحة الرواية العربية الحديثة حتى تجد نفسك قد انزلقت قبل أن تكمل خطوتين: ذلك ان هذه الساحة المخاتلة تحوي شتى أنواع الضياع والتشتت والتزييف والتعصب والتجاهل.. الخ، وبسبب توافر هذه المواصفات فإنك لا تستطيع ـ مهما بذلت احياناً ـ أن تحصل على رواية عربية صدرت حديثاً، وأعني قبل سنة أو سنتين أو حتى قبل بضعة أشهر، وانك إذ تحاول رصد حركة الرواية والنقد الروائي في الأقطار العربية، تواجه بما يشابه الدوائر الأدبية المستقلة قطرياً والتي تعتبر أن حدود اهتمامها لا تتجاوز حدود القطر. ففي الجزائر مثلاً، ينصب اهتمام النقد الأدبي على ما انجزه الروائيون الجزائريون، على اعتبار أن لا علاقة تصلهم بمن يكتب الرواية في مصر أو سوريا أو السودان. وكذا الأمر بالنسبة لبقية الأقطار العربية الأخرى. والاستثناء هنا يؤكد القاعدة للأسف. لماذا ندّعي إذن أننا امة واحدة ذات لغة مشتركة تجمعنا، إذا لم نكن نقرأ لبعضنا ونعترف للآخرين بوجودهم الأدبي؟

ومع ذلك، فأنا افترض أن السؤال يشير إلى أمرين: أولهما، مدى تكامل شخصية الرواية العربية الحديثة، إن امكن أن نقول ذلك. ثانياً، سعة انتشارها واعتراف العالم الأدبي بها كفن ناضج.

أما بالنسبة للأمر الأول فاعتقد أن الروائيين العرب المحدثين يسعون ببطء شديد وبجهود متفرقة لوضع ما يمكن أن يسمى بأسس رواية عربية معاصرة، ولست أقصد بالأسس الأنماط أو التراكيب الروائية أو المضامين، وإنما ذلك الانطباع الذي تعطيه الجهود الروائية بأنها تستوحي أو تأخذ من ينبوع واحد رغم اختلاف الألوان والأشكال.

ويخيل إليّ أن هذه الجهود الفردية لو اغتنت بالاطلاع على ما يفعله الآخرون في الأقطار العربية الذين تجمعنا وإياهم وحدة البيئة والتقاليد والشجون والمطامح ولو تم - في المؤتمرات الأدبية - تبادل النقاش وتقويم الأعمال الروائية المتميزة، ولو احترمنا النقد واعطينا النقاد المختصين حريتهم في أن يقولوا ما يشاؤون دون أن نحقد عليهم أو أن نضمر لهم العداء، لأمكن أن نختصر الكثير الكثير من الوقت والجهد، أما الأمر الثاني فيعتمد منطقياً على الامر الأول: فالعالم الأدبي لا يستطيع أن يتجاهل طويلاً روايات قوية واضحة الامتياز في بنائها، إنها تفرض نفسها فرضاً. إلا أننا لا نزال في بداية العالم، والعالم الأدبي لا يبذل جهداً للتعرف على الرواية العربية الحديثة لأنها لا تزال في طور النماء ولم تثبت شخصيتها، لذلك لا يمكن أن نعد انفسنا كروائيين عرب، وأننا قد بدأنا بعد. نحن نحاول أن نتلمس أول آثار الطريق، ولنأمل أن يجده احفادنا في أحد الأيام.

فؤاد التكرلي
باريس ٨/١/١٩٨٦

- ٣ -

ادوار الخراط ـ مصر ـ سنة الميلاد: ١٩٢٦.

الانتاج القصصي: «حيطان عالية» ـ قصص ١٩٥٩، «ساعات الكبرياء» ـ قصص ١٩٧٢، «رامة والتنين» ـ رواية ١٩٨٠، «اختناقات العشق والصباح» ـ قصص ١٩٨٣، «محطة السكة الحديد» ـ رواية ١٩٨٥، «الزمن الآخر» ـ رواية ١٩٨٥.

ـ إن مفهومي للرواية هو أيضاً مفهومي للقصة القصيرة، وللعمل الفني ذاته، ولصورة خاصة ومتميزة من العمل الفني... صورة تقترب اقتراباً بقدر الامكان من روح العصر، ومن خصائص المكان والزمان الذي نعيش فيه، في الوقت الذي تحتفظ فيه بإمكانية تجاوز العصر والمكان.

الرواية عمل متفرد ومتميز يجب، بالطبع، أن تتوافر له كل مقومات العمل الفني التي طالما اختلف الكتاب والنقاد والفنانون في توصيفها. إن شكلها ذاته يفرض عليها قيوداً صارمة. وهذا القيد المفروض عليها من الشكل يمكن أن يتيح لها حرية لا تكاد تتوافر لفن او لشكل آخر من أشكال الفنون. بمعنى أن الرواية في ظني، هي الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر، وعلى الموسيقى وعلى اللمحات التشكيلية بالاضافة إلى ما يمكن، ولكنه ليس بالضرورة على اي حال، أن تحتوي عليه من خصائص الرواية التقليدية التي عرفناها منذ بداياتها. لست أظن أن الرواية يمكن أن تكون شيئاً «بلزاكياً» ولا يمكن أن تكتفي بكونها متابعة للشكل الذي عرفته الرواية في القرن التاسع عشر. الرواية يجب أن تكشف رؤية الكاتب... بجانب هذا كله يجب أن تكون الرواية في ظني عملاً حراً. والحرية هي من التيمات والموضوعات الاساسية ومن الصبوات المحرقة اللاذعة التي تتسلل دائماً إلى كل ما اكتب. الحرية المتحققة والمحبطة معاً. فإذا تناولنا المسألة بشكل تقني أكثر قلت انني لا أطلب من الرواية اليوم أن تكون واقعة سرد وحكاية، ولا أن تكون حاملة لشعار أو لمغزى، ولكنها بلا شك ستحمل قيمة عريضة أو واسعة عن جانب من جوانب الحياة، ولا أن تكون كما

يقال بالتعبير القالبي شريحة من شرائح الحياة. اريدها أن تكون شيئاً تتوافر له الحرية الكاملة في داخل قيود يفرضها مضمونها ورؤيتها بنفسه على نفسه، أي أن تبتدع لنفسها حريتها وقانونها معاً.

يمكن أن تكون في الرواية دفقات من الشعر خالصة.. ولكن اظن انه يجب أن تحكم هذه الدفقات اطارات من النظام خفية ودقيقة، ولكنها موجودة يمكن أن تكون في الرواية أيضاً وجدانية من الفكر الخالص، وهنا أيضاً اظن انه يجب أن يكون للفكر شعره الخاص، وقوامه القصصي. بمعنى آخر كما تستشف من كلامي، اترك للرواية، كما أترك لجميع الأعمال الفنية، حريتها الكاملة في أن تختط لنفسها الطريق الذي تريد، وأن تفترض بنفسها لنفسها القوانين المبدعة، هذا هو سر الابداع، أن تضع بنفسك القانون، وأن تجد حريتك في داخل هذا القانون.

ارفض إذن الاطار التقليدي السردي، وأرفض قصة التسلية والطرافة، وارفض قصة الشعار والهتاف مهما اتخذت لنفسها من اقنعة، وارفض ايضاً قصة الضياع في متاهات اللفظ لمجرد اللفظ، أو التردي في حمأة المونولوغ الداخلي الطرية الرخية دون صلابة، أحب للرواية أن تقف مع ذلك على ارض الواقع - وهو غير الواقع الفوتوغرافي الخارجي - واحب لها أن تتقطر فيها كثافة عالم بأكمله، ان لم يكن العالم بأكمله. اطمح ايضاً أن تتقطر فيها كثافة عالم بأكمله، ان لم يكن فيها ببراءة الخلق الأولى، أن تتمرد على شبهة القالب إلا إذا استخدمت القالب نفسه ضد القالب.

وانني لعميق الايمان - وعميق العشق أيضاً - بهذه اللغة التي توارثناها، ونكاد نبددها أو نهملها. هذه اللغة العربية شديدة الغنى، صارمة الدقة، بارعة المدخل إلى النفس، واظن أننا لانكاد نعرف منها إلا اطرافها.

اما الصيغة التقنية، فكما قلت لك من قبل، اريدها حرة إلى مدى حدود الحرية، وليس للحرية حدود.

ادوار الخراط

ـ ٤ ـ

ادريس الخوري ـ المغرب ـ سنة الميلاد ١٩٣٩.
الانتاج القصصي: «حزن في الراس وفي القلب» ـ قصص ١٩٧٣، «ظلال» ـ قصص ١٩٧٧، «البدايات» ـ قصص ١٩٧٨، «الأيام والليالي» ـ قصص ١٩٨١.

ـ يبدو لي أن القصة العربية القصيرة تجتر كثيراً من الموضوعات والقضايا باستثناء بعض القصص القليلة في بعض الأقطار العربية، لقد اعجبتني مؤخراً رواية مثل «المالك الحزين» لابراهيم اصلان. مؤلفاتي مجموعات من القصص القصيرة، وأنا أتابع القصة والرواية المنشورة في الدوريات الجادة «كالكرمل» التي يرئس تحريرها محمود درويش أو «الأقلام» العراقية أو «كلمات» البحرانية. ربما عاد ذلك إلى أزمة الكتاب أنفسهم أو أزمة الوعي بمحيطهم أو ثقافتهم وتجاربهم أو أن الأدوات التقنية التي يستخدمونها قد استهلكت.

في عدد «الكرمل» الخاص بالأدب المصري الحديث تعرفت على اسماء شابة، يدل ابداعها على أن في مصر رواية وقصة متقدمتين، أما الشعر فلا أظن أن مستواه يبلغ ما بلغته القصة القصيرة أو الرواية... فبعد جيل الرواد المصريين في الشعر، ليس هناك انتاج كبير. واعتقد أن السبب هو أن المجتمع المصري هو مجتمع روائي، أي حكائي، من حيث اللغة والبناء.

إن ما كشف عنه عدد «الكرمل» الذي اشرت اليه هو أن القصة المصرية تمضي في تطورها الطبيعي، إذ ان لها تراثاً يتراكم جيلاً بعد جيل وينقل خبراته تلقائياً إلى المواهب الجديدة، وعندما نقول ان ثمة انبعاثاً تلقائياً إلى المواهب الجديدة. وعندما نقول ان ثمة انبعاثاً أو نهضة مصرية راهنة في القصة والرواية، فإن هذه النهضة ليست استثناء في تاريخ الأدب المصري. اننا نذكر قبل «الكرمل» بسنوات طويلة أن مجلة «الهلال» اصدرت في مصر عدداً خاصاً بالقصة، وكذلك مجلة «المجلة» الثقافية المصرية، وكنا نقرأ ايضاً ما تنشره مجلة «الطليعة العربية» و«الكاتب»، فنلاحظ ما اسميته بالتطور الطبيعي

للأدب القصصي المصري من خلال هذه المسيرة المؤرخة جيداً، ابداعياً ونقدياً.

ادريس الخوري
بغداد ١٩٨٥/١١/٢٤

ـ ٥ ـ

عائد خصباك ـ العراق ـ سنة الميلاد ١٩٤٦.
الانتاج القصصي: «الموقعة» ـ قصص ١٩٧٠، «الكوميديا العداونية» ـ قصص ١٩٨٣.

ـ نشاط أي فن هو نشاط الفنون جميعاً، فازدهار القصة القصيرة يعني في الوقت نفسه نشاط الرواية والشعر والمسرحية. وهذه «الوحدة» أو المشاركة في النشاط الثقافي يرتبط أيضاً بنشاط الحركة السياسية والاجتماعية في الوطن العربي. في الستينات مثلاً، حين ازدهرت الحركات السياسية بعد النكسة المريرة التي أصيبت بها الأمة نلاحظ أن القصة وبقية الفنون قد ازدهرت هي الأخرى على النحو المعروف في مختلف الأقطار العربية. وقد ازدهرت مجلات تبنت هذا الفن. اتذكر «غاليري ٦٨» في مصر و«الحكمة» في العراق ونشاط مجلة «الآداب» في لبنان.

الحركات السياسية والاجتماعية النشطة اذن، يواكبها صعود الحركات الأدبية والفنية، فهي تمنح الكاتب قوة اضافية لازدهار فنه، مثلاً، ازدهـرت القصة في مصر على ايدي ابراهيم اصلان ويحيى الطاهر عبد الله وعبد الحكيم قاسم وآخرين. وفي العراق نتذكر الموجة التي قادها سركون بولس ومحمد خضير وموسى كريدي وآخرون. هذه الأسماء مجرد امثلة تحضرني الآن، ولكن الحركة أوسع بكثير من هذه الأسماء. وعندما تراجعت الحياة السياسية العربية تراجعت الآداب والفنون.

إن الأسماء التي ازدهرت عادت فانسحبت، بعضها صمت وكف عن الكتابة نهائياً. وعندما شرعت الرجعية العربية في توظيف ذكائها

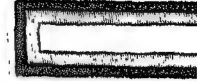
الشديد، انكفأت المواهب على نفسها وسكتت. بعد الاجتياحات الاسرائيلية للعرب، بدأ نوع من الانتعاش المضاد، على الساحة الثقافية، القصة والشعر أساساً في الساحة الفلسطينية. وفي العراق، فرضت الحرب المضادة للعدوان الايراني، نهضة روائية. وفي مصر هناك العديد من الاسماء الجديدة اللامعة اخص منها بالذكر ابراهيم عبد المجيد وعبده جبير ومحمد المخزنجي ومحمود الورداني، وقد تفاعلوا مع الأحداث تفاعلاً فنياً عميقاً.

وإذن، فإن ما قصدت قوله بايجاز هو أن العلاقة قوية بين الفن والسياسة سلباً وايجاباً.

ولذلك فان القصة القصيرة او الرواية مثلاً ليسا استثناء من القاعدة، إذ كان عقد السبعينات عقداً جافاً على كل الأصعدة، وهو جفاف مرحلي طبعاً.

عائد خصباك

بغداد ١٩٨٥/١٢/٤



صياغة الاشكالية: قصة الحضور في المستقبل

من الملاحظات الدالة على هوية «الجمهور القصصي» العربي، أن ادبنا خلا تقريباً من نوعين شهيرين هما: القصة البوليسيّة والقصة العلمية أو رواية الخيال العلمي. وذلك بالرغم من أن هذين الفنين يشهدان اقبالاً عربياً إذا كانت القصة اجنبية مترجمة أو منقولة إلى السينما. والمحاولات العربية القليلة في هذا المضمــار لم تحصل على النجاح المطلوب للاستمرار.

وأهم ما يميز القصة البوليسية أو القصة العلمية هو الخيال، وتنفرد رواية الخيال العلمي، بمحاولة استكشاف المستقبل. ولكن القصتين تعودان إلى اللقاء الفني والوجداني في «إثارة» القارىء وتشويقه وتسليته.

واقع القصة والرواية العربية الحديثة والمعاصرة مختلف، فقد كانت العاطفة الرومانسية الزاخرة بمفاجآت الحب والموت والقدر، هي الشكل الأمثل لدى الكاتب والقارىء العربي معاً للإثارة والتسلية. وتشهد مطولات يوسف السباعي واحسان عبد القدوس، على هذا النوع الأدبي بأنه احتل المكانة المهيأة اصلاً للرواية البوليسية أو القصة العلمية، وهكذا سقط «الخيال والمستقبل» في حاضر الكبت الواقعي.

أما الأعمال الجيدة، فقد شحنها اصحابها بـ «الماضي المعاصر» إن جاز التعبير، حيث اقترب الفن القصصي والروائي من حدود «الوثيقة» الاجتماعية ـ التاريخية. واصبح الراوي أو ضمير المتكلم ـ في افضل النماذج ـ كما لو أنه شاهد أو مجموعة شهود في قضية سبق لاحداثها أن وقعت.

منذ بداية الستينات بدأت القصة تنتفض تحت الرداء «الواقعي»، وشملت الانتفاضة كتابات الشيوخ والكهول والشباب. ولأن الشيوخ والكهول أكثر خبرة، فقد كان غموض انتفاضتهم أقل صدامية، بينما كان غموض ادب الشباب جارحاً. التجربة تختلف، واللغة، والرؤيا، ولذلك اختلفت النتائج.

في شهادة فؤاد التكرلي ايمان عميق في تواضع جم باهمية الرواية بل وعظمتها، ومن ثم فهي تخطو بداياتها الأولى في أدبنا. شهادة ادوار الخراط لا تتناقض، ولكنها تطمح إلى ولادة الرواية ـ الرواية.

شباب الاربعينيات اذن أكثر حذراً وأكثر شكّاً وربما أكثر دقة. شباب الستينات اقل، والموجات التالية اقل فاقل. يبدأ الخوري حديثة بأن القصة القصيرة تجتر نفسها، وينتهي بأن الجيل المصري قد انجز ما وعد. أما عائد خصباك وابراهيم عبد المجيد الاحدث سناً وتجربة، فهما أكثر الجميع تفاؤلاً بمكانة الرواية وازدهار القصة. كلاهما يربط بين الفن ومتغيرات الواقع ربطاً محكماً. التكرلي والخراط لا يغفلان الواقع ولكنهما يربطانه بالفن وذات الأديب ربطاً داخلياً لا يكاد يرى.

التكرلي ومنيف ومحفوظ والغيطاني وادريس والسعداوي ترجمت لكل منهم رواية إلى الفرنسية خلال العامين الماضيين. وارتفعت اغاني الأعراس هنا وهناك تقول ان «رواياتنا» أصبحت عالمية، وأدبنا اصبح عالمياً. انتهى العرس وانفض المهنئون وانطفأت الفوانيس. لا الجمهور «العالمي» ولا النقد «العالمي» قال نعم «لعالمية» القصاص العربي... بالرغم من أن محفوظ والخراط كانا ضمن الـ ٤٠٠ كاتب في العالم، استجوبتهم الصحيفة الفرنسية «ليبراسيون» العام الماضي، لماذا يكتبون؟ محفوظ وادريس ومينة وغيرهم وعشرات من القصاصين العرب يترجمون وينشرون بعشرات الألوف من النسخ في جمهوريات الاتحاد السوفياتي. والكثيرون من الكتاب العرب تكتب عنهم الأطروحات في أشهر جامعات العالم. ولكن ذلك كله في اطار التعرف والتعارف، وليس في اطار الذوق الفني العالمي. ماركيز مثلاً، ليس فولكلوراً في السوق العالمية، وإنما هو كاتب يستطيع معاقبة الولايات المتحدة بمنع ناشريه من توزيع اعماله في أميركا الشمالية، بينما بعض الكتاب العرب يسفحون كرامتهم احياناً لترجمة اعمالهم إلى لغة «حية» ـ كأن لغتهم ميتة ـ فقد تقع عين سويدية على هذا العمل فترشحه لنيل جائزة نوبل، ولو بعد ألف عام.

وقد دخلت الرواية والقصة سوق السياسة من أوسع الأبواب. لا

اتكلم عن قصة الحرب اللبنانية أو الحرب العراقية ـ الايرانية. وإنما اتكلم عن القصة السياسية المباشرة التي يكتبها نجيب محفوظ واحسان عبد القدوس وغالب هلسا، واقصد بالسياسة هنا الانغماس في قضية ساخنة راهنة.

هذه العناصر كلها هي التي تشكك جيل «الحكماء» فيما وصلت اليه القصة والرواية العربية الحديثة. مخرج الفيلم هو الذي وصل أكثر من المؤلف إلى الجمهور. الوثيقة الاجتماعية أو السياسية هي التي وصلت إلى المستشرق وليست الرواية هي التي وصلت إلى العالمية. والاعتراف السياسي أو الاستنكار هو الذي وصل إلى الحاكم أو العكس إلى الحزب المعارض، وليست القصة هي التي وصلت إلى الناس.

لماذا؟

لأن القصة العربية الحديثة، بالرغم من استخدام البعض لامكانيات اللغة واطروحات الحياة المعقدة وحساسية العصر الجديد، ما زالت بعيدة عن «الخيال» و«المستقبل».

وليس معنى ذلك أن المطلوب هو كتابة الرواية العلمية أو القصة البوليسية. لقد كنت اضرب مثلاً بعلاقة الفن بالوجدان العام. وإنما المقصود هو كتابة هذا النوع من القصة او الرواية التي كتبها نجيب محفوظ في «ملحمة الحرافيش» أو حنا مينه في «الياطر» أو جبرا ابراهيم جبرا في «السفينة» و«البحث عن وليد مسعود» أو عبد الرحمن منيف في «الاشجار واغتيال مرزوق» أو غادة السمان في «بيروت ٧٥» و«ليلة المليار» أو ادوار الخراط في «رامة والتنين» أو فؤاد التكرلي في «الرجع البعيد» أو بهاء طاهر في «شرق النخيل» وابراهيم اصلان في «مالك الحزين» أو يوسف ادريس في «النداهة» و«مسحوق الهمس» أو زكريا تامر. هؤلاء كتبوا قصة أو رواية الحضور في المستقبل، فلم ينقصهم الخيال ولا الحداثة ولا الوصول ... الينا قبل غيرنا.

بالرغم من أن الكتابة عموماً تستهدف الوصول إلى الجمهور، إلا أن النقد خصوصاً ليس له هدف نهائي سوى توجيه الخطاب إلى جمهور ما يتسع ويضيق حسب نوعية الخطاب ومستواه ووسائل توصيله.

ليس هناك نقد تجريبي كما هو شأن الشعر والرواية والفن التشكيلي. وليس هناك بالمقابل نقد يمكن تحويله إلى فيلم سينمائي، أي أنه لا يملك ترف الدائرة المعملية الضيقة، ولا ترف الاتساع الجماهيري غير المحدود.

النقد سلاح الديمقراطية في العملية الأدبية، وهو أحد العناصر الرئيسية الثلاثة في دورة الارسال والاستقبال: الأديب، الناقد، القارىء أو العمل الأدبي والنص النقدي والقراءة العامة.

نقدنا العربي الحديث ارتبط منذ بدايته بالنهضة العربية الحديثة، فكان سلاحاً ماضياً بين أسلحتها. وكانت علاقته بحركة الفكر والحياة علاقة وثيقة لا تنفصم.

كانت أخطر المعارك الفكرية ـ السياسية في العام الأول من الربع الثاني في هذا القرن حول كتاب في النقد الأدبي هو كتاب «في الشعر الجاهلي» لطه حسين. انها مرحلة الثورات العربية المتلاحقة في مصر وسوريا وفلسطين والعراق.

وقد تجلت النهضة في الشعر والقصة والرواية والمسرح والسينما. تجددت روح الفن، وتفاعل الموروث مع الوافد، وغرسنا في أرضنا ما لم نعرفه في تراثنا. وارتبط النقد اكثر فأكثر بالتجربة المحلية، بالرغم من الانفتاح الثقافي العام على الغرب.

ومن اليسير اكتشاف تأثر النقد العربي الحديث بثنائية الفكر العربي لعصر النهضة الحديثة: التراث والغرب. ومن اليسير كذلك اكتشاف الطريق الخاص الذي شقته الآداب العربية المختلفة كالقصة والمسرح منذ ولادتها المعاصرة، وبالتالي يمكن التعرف على العلامات

المحلية في نشأة النقد العربي المعاصر على الرغم من مؤثرات السلف والغرب.

ولكن بقيت مسألتان معلقتان بعد حوالى مائة سنة من الأدب والنقد الحديثين في لغتنا. والقرن زمن كاف للاختمار والتراكم. ولكن ثنائية الفكر التوثيقي، وكذلك تجاور النهضة والسقوط، قد أثمرا ابتعاداً من جانب النقد عن اكتشاف القانونين التاليين: الأول هو القانون الأساسي لحركة الأدب العربي الحديث. ما هو القانون الذي يحكم المسيرة الرئيسية لهذا الأدب من حيث توجهاته واشكاله ومضامينه. هل ثمة بصمة واضحة على انتاج هذا القرن بالرغم من تنوعاته المختلفة أو حتى المتناقضة؟ مثلاً، هل يمكن اعتبار «الاستلاب الحضاري» هو هذا القانون، أم أن «البحث عن هوية» هو القانون، أم أنه «الارتباط العضوي بالسلف»؟ وهل يمكن تفسير «الخلق الأدبي» العربي في ضوء أحد هذه القوانين المحتملة: أسلوب السرد، الايقاع، اللغة، تكوين الشخصية، تركيب الحدث، حركة الحوار، إلى غير ذلك من مقومات قد تميز بالبطء أو السرعة أو التبسيط أو التعقيد أو الوضوح أو الغموض أو طول الجملة أو قصرها.. الخ. وهل يمكن تفسير «النقد الأدبي» في ضوء هذه الاحتمالات، كمعارك الفصحى والعامية والأوزان والصور والمصادر الاجتماعية أو النفسية أو البلاغية؟

كان يمكن ذلك لو أن الحركة النقدية اكتشفت القانون الخاص: سيرة الحركة الأدبية التي تميزها عن أية حركة أدبية أخرى. اننا نتكلم كثيراً عن الخصوصية الوطنية والقومية، ولكننا نتوقف عند حدود الشعر، فلم نحاول «الحفر» حول هذه الخصوصية في الانتاج الأدبي المتراكم: ما هو «المشترك في العمق» بين القصة والمسرحية والقصيدة العربية خلال قرن، وما هو المشترك في العمق بين «الاتجاهات» الفنية كالرومانسية والكلاسيكية والواقعية، وما هو المشترك في العمق بين «مراحل» تطور الأدب على مر العصور طيلة السنوات المائة الماضية.

اننا لم نستخلص بعد القانون العام للمسيرة الخاصة بالأدب

العربي الحديث. وهكذا جردنا النقد الأدبي من أحد أسلحته التأصيلية.

المسألة الثانية ترتبت على الأولى، إذ بغياب القانون العام عن الوعي النقدي المعاصر، غاب أيضاً القانون النوعي لتجربة كل فن على حدة، ولذلك لم يتأسس لدينا نقد نوعي كالنقد الروائي أو النقد المسرحي. ان تاريخ القصة العربية هو تاريخ التراكم النوعي لهذا الفن، ولكننا لا نعرف تفاصيل الخصائص المستقلة للقصة العربية، أي «حياتها» في تربتنا المحلية. ولذلك نحن «نطبق» قوانين الآداب الأجنبية تلقائياً على آدابنا، وتتحول تلك الآداب إلى «نماذج» و «معايير» في اللاوعي النقدي العربي. ومن هنا تحدث الفوضى والتعسف كما هو حالنا في تطبيق مقاييس تراثنا الشعري على انتاجنا المعاصر.

ومعنى ذلك أنه نتيجة فقدان القانون العام والقوانين النوعية، فإننا فقدنا «المصطلح» النقدي فقداناً كاملاً شاملاً. اننا مضطرون لاستخدام ادوات وآليات ومصطلحات الغرب أو العرب القدماء، بالرغم من أن ابداعاتنا ليست غرباً ولا تراثاً. وقد تسبب غياب المصطلح في إحداث الفجوة بين النقد والأدب بين النقد والجمهور.

للأدب لغته، فشعرنا له مصطلح، وقصتنا لها مصطلح، ومسرحنا له مصطلح. وهو المصطلح الابداعي الذي يصوغ الأثر الأدبي في نسيج متفرد. ولكن نقدنا يتكلم بلغات الآخرين، الأقدمين منهم والمعاصرين، ولذلك قلما يصل إلى الجمهور «نقد». قد تصل إليه الصحافة بلغتها، ولكن نادراً ما تقوم الصحافة بتوصيل النقد عبر لغته، لأن لغته غائبة، أو هي تبلبلت بلغات الآخرين. ولذلك كان الغموض في النقد مختلفاً كلياً عن الغموض في الأدب. فوضى المصطلحات هي التي تسبب غموض النقد. واقصد بفوضى المصطلح هنا فوضى الأدوات التحليلية والآليات المعرفية، فأصبح النص النقدي أكثر صعوبة من النص الادبي فلا يقرأه غير المتخصصين. وهؤلاء ليسوا هم «الجمهور» الذي يستهدف مخاطبته الأدب والنقد.

ان الأبحاث الألسنية والبنيوية الشبيهة بتجارب المختبرات الصوتية والكمبيوتر، هي دراسات شديدة الفائدة والثراء خلال المرحلة السابقة على «النقد». نتائجها تفيد النقاد، ولكنها ليست هي «النقد» الموجه اصلاً وأساساً واولاً إلى قارىء الأدب.

وليس معنى ذلك أن النقد الألسني أو النقد البنيوي ليس نقداً، بل هو نقد إذا ابتكر وسائل مواصلاته إلى القارىء. كان النقد النفسي في بدايته صعباً، وكذلك النقد الاجتماعي والتاريخي والجمالي. ولكن اكتشاف أدوات التوصيل جعلت من هذه الاتجاهات مذاهب نقدية يعترك حولها النقاد والقراء. اما الألسنية والبنيوية في لغتنا، فقد أحالت النقد إلى رموز تحتاج بدورها إلى حل. بينما المفترض هو أن الأدب حافل بالرموز التى يحلها النقد.

غياب المصطلح إذن يحتاج من النقد إلى التفرقة بين ما هو مطلق وما هو نسبي. أي بين النظر إلى العمل الأدبي في ذاته والنظر إليه بالقياس إلى غيره. وهذا الأمر يحتاج إلى تحليل مزدوج: تحليل من الداخل يفكك العمل إلى عناصره الأولية ثم يعيد تركيبها على النحو الاكثر توازناً بين هذه العناصر. وهو التحليل الذي يبرز القيمة المطلقة للأثر الأدبي. أما التحليل الآخر الخارجي فهو النقد المقارن الذي يبرز القيمة النسبية المستخلصة من مقارنة العمل بنظائره في السياق الاجتماعي التاريخي للكاتب نفسه وحضارته وعصره.

ان التفاعل بين القيمتين المطلقة والنسبية يضع النقد العربي الحديث على بداية الطريق نحو اكتشاف القانون العام والقوانين النوعية أو قانون الحركة الأدبية وقوانين الفنون الأدبية.

وقبل هذا الاكتشاف يستحيل عملياً توصيف الحركة النقدية بأنها وصلت أو لم تصل إلى مرحلة التاسيس، وصلت أو لم تصل إلى مرحلة التحديث.

أن الثنائية الساكنة لفكر النهضة (التراث والغرب) وما ترتب عليها من تجاور مستمر للنهضة والسقوط، هي أصل الأصول في تعويق النقد ـ كفكر حضاري ـ عن الوصول.

ولنستمع إلى النقاد:

ـ ١ ـ

زكي نجيب محمود ـ مصر ـ سنة الميلاد: ١٩٠٥.

الانتاج النقدي: «قشور ولباب» ١٩٥٧، «وجهة نظر» ١٩٦٧، «مع الشعراء» ١٩٧٨.

ـ هنالك نتاج ما من الأدب والفن طرح في السوق: كأن يكون ديوان شعر أو قصة أو لوحة فنية، فجاء متفرجون، وكل منهم استطاب «الجسم» المعروض في ركن من أركان المعرض أو السوق، فإذا سئلت الآن كيف أراه لقلت ان لي ركناً أؤثره ولكنني أرحب بكل الأركان جميعاً فكلما ازدادت زوايا الرؤية زدنا فهماً للجسم المعروض.

انني لا أرى تعارضاً أو تناقضاً بين المذاهب النقدية، وإنما هناك تكامل بينها جميعاً. نجيب محفوظ مثلاً، يأتي من يظن أن عمله ليس أكثر من نص اجتماعي، فيأتي من يقول لا، بل ان هذا العمل وثيق الصلة بحياة صاحبه، ويأتي ثالث فيقول بل ان التركيب اللغوي للعمل والنسيج البياني له هما اللذان يفسران القيمة الأدبية، وهي القيمة الوحيدة ذات الشأن.

إذا سألتني وماذا أختار، فإني أختار هؤلاء جميعاً، لأنني أود أن أعرف إلى أي حد تأثر الكاتب بالمجتمع، وإلى أي حد تأثر عمله بحياة صاحبه، وإلى أي حد كانت اللغة أداة تركيبية في صياغة هذا كله. هذا هو التكامل الذي أميل إليه من موقعي الخاص، وهو الموقع الذي سبق لك أن سخرت منه، أي موقع الناقد حين يصبح قارئاً لقارىء، لأن النقد في نهاية الأمر ليس أكثر من قراءة فهي المرحلة الرئيسية المشتركة بين الجميع، ثم يأتي الاعجاب أو عدمه. فيأخذ الناقد في التحليل الذي يبين ما يخفى. والفرق بين الناقد وغيره من القراء أنه يكتشف هذا الذي «يخفى» إذ لديه القدرة على ذلك. ولكن ما هذا الذي يخفى؟ الأرجح جداً أن الذي يخفى في كل أدب عظيم فكرة مضمرة قد لا يشعر بها صاحب الأثر الأدبي نفسه. الكاتب قد يصور التفاؤل

البشري، وغيره كثيرون يصورون معه هذا التفاؤل. ولكنه ينفرد بفكرة لا تراها العين، وإنما يحتاج الأمر إلى التحليل للعثور عليها في العمق. أي حيثما تجد فكرة مضمرة في عمل أدبي ما فهو ذو عمق، وحيث لا تجد هذه الفكرة المضمرة فإنك لا تجد هذا العمق.

من يقرأ مسرحية «أوديب» لسوفوكليس مثلًا يقول ان هذه المسرحية كتبت لتدلني على أن الإنسان مركب من الناحية الجنسية بحيث انه قد يميل إلى أمه أو من يشبهها. الكاتب لم يقل هذا مباشرة، وإنما هو نسج فكرته في سياق السلوك البشري. وإنما النقاد هم الذين استخرجوا هذه الفكرة المضمرة... فالناقد هو الذي يشير إلى القراء بقراءة أو استكشاف ابعاد هذه الفكرة المضمرة. الناقد حين يعثر على هذا المضمر فإنه يبدو كمن أضيء له مصباح فجاة فرأى ما لم يكن في الحسبان.

نقدنا الحديث في اهم ثماره وصل إلى عدة أركان يرى منها العمل الأدبي، وبعضه كشافي مثلًا، يأخذ خبرة هذه الأركان كلها ولا يرفضها بل يتكامل معها. ولكنه يبذل الجهد في محاولة اكتشاف الفكرة المضمرة في نسيج العمل الجيد.

زكي نجيب محمود
القاهرة ١٩٨٥/١٠/٢٣

ـ ٢ ـ

ياسين النصير ـ العراق ـ سنة الميلاد: ١٩٤١.

الانتاج النقدي: «قصص عراقية معاصرة» ١٩٧١، «القاص والواقع» ١٩٧٥، «وجها لوجه: دراسات في المسرح العراقي» ١٩٧٦، «الرواية والمكان» ١٩٨٠/١٩٨٥.

ـ ماه زال النقد العربي الحديث خاضعاً من حيث الشكل والموضوع لاطار المقال الطويل المركز، فليس هناك تيارات كبيرة واضحة ما عدا التيار السوسيولوجي في النقد العربي. وهذا التيار بحكم طبيعته يرتبط بالجانبين السياسي والثقافي أكثر من ارتباطه

بالنص الأدبي.

علاقتنا مع المدارس النقدية (الغربية) هي علاقة تلمذة أكثر مما هي علاقة تأسيس، باستثناء الوضع في الثقافة المصرية بالذات حيث ان لها جذوراً ممتدة عن تقاليد راسخة. في بقية الوطن العربي لا يوجد وضع مماثل، أي أنه ليست لدينا تيارات نقدية متبلورة ومتميزة.

لم يصل النقد العربي الحديث إلى مرتبة الشعر مثلاً، ولا إلى مرتبة الرواية، لذلك أخشى على نقدنا من الايديولوجيّة الزائدة، وكذلك من التيارات الغربية الحديثة كالالسنية والبنيوية حيث نبدو كمتلقين أكثر منا مؤسسين. وهو الأمر الذي يتضح للجميع من الحلقة الدراسية المنعقدة الآن في بغداد (يقصد أثناء مهرجان المربد في الأسبوع الأخير من شهر نوفمبر/ تشرين الثاني ١٩٨٥)، انها نموذج للوقوع تحت سيطرة الاتجاهات الغربية، وخاصة الفرنسية. والحق أنه في العقد الأخير لم يظهر ناقد جديد متميز يمكن أن نصفه بالناقد الكبير. والنقد الحقيقي ظهر خلال الستينات. وما زالت المسؤولية تقع بكاملها على عاتق نقاد تلك المرحلة.

النقد الأكاديمي في مصر أثقل منه في أي بلد عربي آخر. أما هذا النقد في الأقطار العربية الأخرى فإنه يتوكأ على العكاز كأعرج. بعد كتاب واحد هو نص أطروحته لنيل الدكتوراه يتوقف الأكاديمي عن ممارسة النقد، ولذلك فهو «مدرس» وليس ناقداً. النقد يتابع ما يجري خارج أسوار الجامعة، حتى ولو كان نقداً أكاديمياً لا يربط عمله بالشهادة أو الترقية، وإنما بالحركة الأدبية. هذا لا يحدث في غير مصر، ولذلك كان النقاد الكبار من مصر. أما كتاب المقالات في البلاد العربية الأخرى، فإنهم لا يكبرون، لأن وعيهم الابداعي ضئيل.

بالطبع هناك استثناءات، كإحسان عباس مثلاً، الذي يجمع بين الرؤية الموضوعية للتراث والرؤية الموضوعية للغرب. ولذلك يؤلف كتاباً كبيراً عن النقد العربي القديم وكتاباً كبيراً آخر عن السياب. انها ميزة الناقد الذي يجمع بين الحس التراثي المتأصل والوعي النقدي المعاصر، وبالرغم من انك أنت غالي شكري الذي تحاورني مباشرة

فإنني اقول انني أحد تلاميذك الذين اكتشفوا في أعماله هذا الجدل أو التركيب بين التراث والعصر كما يتضح في مؤلفاته عن نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وأزمة الجنس في القصة العربية وسوسيولوجيا النقد العربي الحديث وغيرها. ولذلك أنت أحد القلائل الذين نحملهم مسؤولية المواجهة المستمرة لانحرافات النقد.

وبالطبع، فليس النقد هو المسؤول الوحيد عن الحركة الأدبية، وإنما الواقع العربي المتردي هو المسؤول الأول والأصلي والأخير. إنه واقع مشوّه يسرق من الإنسان إنسانية حريته، خصوصيته، ويهدر مقومات وجوده. وكلها عقبات في طريق الأدب والنقد على السواء، بل والثقافة عموماً، كيف لا يكون هناك انحلال أو تفسخ ثقافي في ظل الانحلال والتفسخ الاقتصادي والاجتماعي والسياسي؟

ياسين النصير
بغداد ٢٨/١١/١٩٨٥

ـ ٣ ـ

عبد السلام المسدّي ـ تونس ـ سنة الميلاد: ١٩٤٥.
الانتاج النقدي: «الأسلوبية والاسلوب.. نحو بديل السني في نقد الأدب» ١٩٧٧، «النقد والحداثة» ١٩٨٤.

ـ النقد العربي الحديث يمر في هذه الآونة بما هو تجاوز نسبي لمرحلة الاختمار، ذلك أن النقد قد تجدد في حقلنا العربي انطلاقاً من افادة مباشرة بعلوم مختلفة، وأهمها علوم اللغة الحديثة. وهذه الافادة بما واكبها من مناهج وتيارات قد أقامت معادلة اولية بين منطوق الواقع العربي الموروث، أو ما يطلق عليه التراث من حيث مضامينه الفكرية والحضارية، ومستلهمات العصر ولاسيما في مواكبة الحداثة.

وهذا الاختمار الذي يمر به النقد العربي الحديث، مرده إلى عوامل ضاغطة مختلفة منها ما هو توزع معرفي على مستوى حقول الاختصاص، ومنها ما هو صعوبة تمثل مقولة الحداثة والتي ترتبط بما يؤكد تضافر المعارف وتمازج الاختصاصات، فالنظرة المستوعبة

الشاملة ظلت سجينة تصور لهذا التمازج يقوم في نظر روادها على شمولية المعرفة بل على موسوعية التناول.

غير أن مناهج تضافر المعارف في ما يعرف اليوم يؤكد دوماً على حرمة الاختصاص ويجعل رواد حقل معرفي ما مستفيدين فقط بثمار عمل زملائهم في حقل معرفي آخر.

هذه معضلة فكرية ومنهجية أولى ما زالت تحول دون القفزة النوعية المنتظرة من النقد العربي الحديث.

وعائق ثان قد لا يقل خطراً واهمية عن العائق الأول، مرده إلى الالتباس الحاصل في اذهان كثيرين من العامة أو بعض الخاصة، وأعني بالخاصة من نفترض فيهم أنهم يميزون بين مراتب تناول المعرفة. هذا العائق الثاني يقوم على عدم ادراك أن تصور الحداثة لا يسلم إلا إذا فُصّل فيه الأمر بين منزلتين. منزلة حداثة النص، ونعني حداثة الأدب من حيث هو قول أدبي موضوع. ومنزلة حداثة النقد من حيث هو خطاب حول هذا النص الموضوع. ولفرط الالتباس الحاصل في اذهان البعض يرى الأحكام تطلق جزافاً، بعضها ولّده أن صاحب الحكم المرتبط اصلاً بالأدب، فهو يعمم على الأدب والنقد، وبعضها تولد عن العكس أي بسبب علاقته بالنقد، فهو يعمم الحكم على النقد والأدب جميعاً.

وإن كان حديثنا عن الأدب، بل إن كان خصامنا في الأدب هو نقد، فإن خصامنا في النقد هو نقد النقد. وهي مرتبة مضاعفة أخرى. وعلى هذا الأساس لا يمكن أن ينطلق الابداع النقدي العربي المعاصر إلا إذا حلّ جملة هذه الاشكالات المعرفية التي لها أبعاد أصولية في تصور العلم وموضوعه أي الأدب ذاته.

وإذا أردنا أن نزيد القضية ايضاحاً، فإننا ندخل مبدأ حداثة الأدب مع مبدأ حداثة النقد في معادلة ثنائية تنتج عنها احتمالات أربعة صريحة.. فيمكن أن اكون حيال نص قديم ولنفترض أنه احدى معلقات الشعر الجاهلي، فإنني اتعامل مع هذا النص تعاملاً كلاسيكياً. أي انني أكون مقلداً بالمعنى التاريخي للمصطلح، واتوخى منهجاً عرفته البشرية

في مرحلة سابقة. هذا هو الاحتمال الأول إذن: أدب قديم وتقويم قديم.

ويمكن أن أتعامل مع النص القديم بمفهوم حديث للنقد، فتجتمع كلاسيكية الأدب بحداثة النقد، هذا احتمال ثان.

ويمكن أن أتعامل مع نص حديث بمنهج قديم في النقد، ويصبح حكمي على بُعد تاريخي من منظور معاصر. وهذا احتمال ثالث.

ويمكن أن أتناول نصاً صيغ في نمطه الابداعي على درب الحداثة ولكن تناولي له يتخذ منهجاً حديثاً متطوراً. وهذا هو الاحتمال الرابع.

هذه الاحتمالات الأربعة ما لم ترسخ في أذهاننا وتعاملنا النقدي فسيظل الالتباس منعكساً في كل ما نكتبه، وبالتالي سيبقى عائقاً يحول دون القفزة النوعية التي نتوخاها للنقد العربي الحديث.

عبد السلام المسدّي
تونس ١٩٨٥/١٢/٢٠

- ٤ -

محسن جاسم الموسوي - العراق - سنة الميلاد: ١٩٤٤.

الانتاج النقدي: «المضامين البرجوازية في الشعر» ١٩٧٠، «الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة» ١٩٧٢ - ١٩٧٣، «الوقوع في دائرة السحر» ١٩٨١، «نزعة الحداثة في القصة العراقية» ١٩٨٤، «عصر رواية» ١٩٨٥.

- كان لدينا نقد أدبي عام، أما النقد المتخصص في الرواية مثلاً، فهو حيث نسبياً. نقد الشعر له خصوصيته لأن لنا فيه ميراثاً قديماً. أما النقد القصصي فلم يتبلور إلا منذ وقت قريب مع انتاج محمد مندور ولويس عوض وغالي شكري وجبرا ابراهيم جبرا. ولكن هذا التبلور لا يعني أن لدينا مناهج نقدية ذات رصيد كبير من الأدوات العلمية والخبرة البحثية، فما زلنا في اطار النقد السوسيولوجي والنقد الايديولوجي الذي يتداخل كثيراً مع النقد السوسيولوجي.

لذلك أظن أن الوقت قد حان للبحث في الوجه الآخر للمشكلة، اي البحث عن صياغة دقيقة للمصطلحات أو لغة النقد. وهذا يقتضي

الانفتاح على أوروبا، وقد تأخر فيها النقد الروائي نسبياً، فما كتبه النقاد الانكليز والفرنسيون في القرن الماضي لم يتبلور في مناهج إلّا مع بدايات القرن العشرين. هذا التبلور كان يعني ايجاد لغة نوعية لكل جنس أدبي، فللشعر مصطلحاته ولنقد القصة مصطلحاته، وهكذا، فضلاً عن الابتعاد الأكيد لمصطلحات النقد الأدبي عن مصطلحات العلوم الانسانية الأخرى كالسوسيولوجيا أو الايديولوجيا.

في نقدنا ظهرت بعض المقالات والدراسات المتفرقة المتأثرة بالألسنية، ولكنها كانت ضعيفة الاستيعاب والقدرة على الهضم فأخفقت في تحقيق النقلة المرجوة إلى «الحداثة» بمفهومها الصحيح. ولكن بعض الأسماء الهامة التي برزت في الستينات واستمرت، وكذلك بعض الأسماء التي ظهرت في السبعينات، على قلتها، تشكل مناخاً نقدياً لا بأس به.

وتعلم أن ههنا حالة «تعذيب للذات» بين الأدباء والنقاد العرب، تتأتى غالباً من الحرص على ضرورة قيام الحركة النقدية بواجباتها الأساسية.

إننا أيضاً لم نحسم بعد أسلوب تفاعلنا مع النقد الغربي الذي لم تتبلور مصطلحاته قط في نقدنا على نحو شامل وفي سياق «الوعي الكلي» بالعصر، وحركتنا الثقافية. بحيث اننا نجد ناقداً كإحسان عباس «يطبق» بعض الأدوات التي تقوده في كلامه عن البياتي مثلاً أنه تأثر في مفرداته بعالم الريف، بينما نعرف أن البياتي في شعره لم يتأثر قط بالقرية، وإنما بالمدينة.

النقد السوسيولوجي والايديولوجي تمكنا من محصول جيد. عندما نتحدث عن لويس عوض، نستطيع الكلام المحدد عن منهج يجعل من الأدب أحد اشكال الوعي الايديولوجي ـ الحضاري. وعندما نتكلم عن غالي شكري يمكننا تبين التأصيل السوسيولوجي ـ الجمالي في البناء الأدبي، بوضوح لا يعتوره الغموض. بعض التيارات الجديدة تحاول المضي في هذا التيار، ولكن بأدوات مغايرة تبحث في التركيب الفني والموضوع معاً. هذه التيارات، ما زالت متناثرة مشتتة ضعيفة التأثير في الوقت الراهن، ولكن تطورها سيفضي بها إلى مواقع التأثير.

محسن جاسم الموسوي

١٩٨٥/١١/٢٥

ـ ٥ ـ

جابر عصفور ـ مصر ـ سنة الميلاد: ١٩٤٤.

الانتاج النقدي: «الصورة الفنية» ١٩٧٥، «مفهوم الشعر» ١٩٧٨، «المرايا المتجاورة» ١٩٨٣.

ـ اعتقد أن النقد العربي الحديث قد افتتح مرحلة يمكن أن نسميها مرحلة التاسيس بمعنى أن المراحل السابقة كانت مراحل التمهيد والتكوين كاستجلاب أفكار من الغرب واستلهام التراث القديم. لقد اثمر ذلك كله، والآن بعد تمثل النقد العربي القديم والانجازات الغربية وعدم التوقف عند أعتاب الترجمة أصبح لدينا تمثل ابداعي من نوع مختلف. الشغل الشاغل للنقاد الآن، خصوصاً عند ابناء جيلي إن جاز لي التحدث باسمهم، هو تأسيس النقد... بمعنى أن هذا الجيل لم يعد يطرح على نفسه السؤال القديم أي ما إذا كان مع أو ضد التراث العربي، أو مع او ضد النقد الغربي. لم يعد السؤال مطروحاً على هذا النحو. فقد تم تحديد الموقف من ذاك التراث القديم ومن هذا النقد الغربي وأصبحت المشكلة كيف ابتدع صيغة نقدية قادرة على التعامل مع الواقع الادبي في مستوياته المتعددة، سواء أكان مستوى القصيدة الحديثة والمعاصرة أم قصيدة كتبها المتنبي في زمانه. لذلك أظن انه قد ابتدأت مرحلة التاسيس التي لم تصل إلى مرحلة الانجاز المتميز. لكن النقد في السنوات العشر الأخيرة يؤكد هذه البداية، وليس في ذلك اية قطيعة او انقطاع عن المراحل السابقة، بل استمرار طبيعي لتلك المراحل.

هذه العملية التأسيسية ليست خاصة بالنقد، وإنما هي قد سبقت النقد إلى الاشكال الأدبية الأخرى، اي ان التاسيس الابداعي سبق زمنياً التاسيس النقدي. وهذا طبيعي، فالابداع بما يشتمل عليه من حدس، بدايته اسرع من النقد كتصورات ذهنية أو بناء تصورات ذهنية. القصيدة المدورة مثلاً، شكل عربي خالص، حتى على صعيد المصطلح. هذا الابداع الشعري مثلاً سابق على فكرة التاسيس في النقد. مسرح السامر ومسرح الحكواتي وامثالهما، ابداع درامي عربي سبق ابتداع نقد أدبي عربي. القصة لا تخرج عن هذا الاطار. ولكن

السؤال: هو: أي أنواع الابداع يبدو فيها «التأسيس» أكثر وضوحاً؟ في تقديري أن المسرح تعقبه القصة ثم الشعر. وذلك لأن المسرح مرتبط أكثر من غيره بالاستجابة لحركة للناس، والقصة قريبة من المسرح لأنها لا تملك تقاليد ـ بالمعنى السلبي ـ تقيد حركتها كما هو الحال في الشعر الذي لم يتخلص نهائياً بعد من تقليد التراث أو تقليد الغرب. ما زالت مشكلة قائمة حتى في إنتاج الشعراء الذين ظهروا في العقد الأخير. فهو إما أنه يقلد أحمد شوقي أو شاعر سوريالي فرنسي. كلا الموقفين واحد. وهو الأمر الذي يختلف تماماً في المسرح والقصة.

البحث عن هوية يميز المرحلة التاريخية من النهضة إلى الآن. ولعل الأدب العربي الحديث ومعه النقد، هو أدب متميز بهذه النقطة. بعض المدارس الأدبية التي استنفدت في الغرب عشرات السنين، لا تحتاج في بلادنا لأكثر من سنوات معدودة. البنيوية بدأت عام ١٩٣٠، ازدهرت عام١٩٥٦وماتت بعد ١٩٦٨. في بلادنا لا تحتاج لأكثر من سنين قليلة جداً و«نرميها»، التجريب المستمر، هذه علامة. الناقد العربي يستخدم أحياناً مصطلحات لا يدري شيئاً عن أصولها، وإنما هو يقرأ تلخيصاً للرومانسية مثلاً ولا يعرف شيئاً عن الرومانسيين وأعمالهم. البحث عن هوية من خلال هذا التجريب المستمر، وهو بحث محموم قد يؤدي إلى نتائج سلبية بسبب الرغبة المتعجلة في التجريب.

النقد الأدبي الآن أقرب إلى الاشكالية. وأصبحت الكتابة الأدبية اشكالية، أي أن «السؤال» أصبح علامة وجود وسمة هوية. علامة السؤال حاسمة الآن في الكتابة العربية. القصيدة سؤال والقصة كذلك، على المستوى الصوتي والدلالي. ومن لا يدري ذلك يشكو من الغموض، بينما العمل الأدبي كالنقد لم يعد يتعامل مع الآخر بصفته عملاً سلبياً وبالتالي فإن التلقي أيضاً سلبي. الناقد والقارىء والمبدع يشاركون في الكتابة الحديثة في تكوين دلالة.

إن تقليد «الكتابة الحديثة» ليس من الحداثة في شيء، كالذين يقلدون أدونيس على سبيل المثال فيستخدمون «لغته» من دون أن يكون لديهم سياق هذه اللغة وهو سياق لا يملكه سوى الشاعر.

شعراء السبعينات في مصر كانوا إلى وقت قريب مقلدين، أما الآن فقصائدهم تطرح سؤالاً على قارئها، وهي ذاتها سؤال على صاحبها.

جابر عصفور

١٩٨٥/١١/٢٦

لدينا في هذه العينة خمسة نقاد، ينتمي أربعة منهم إلى جيل واحد، بالمدلول الزمني للمجايلة. بينما ينتمي واحد فقط هو زكي نجيب محمود إلى جيل بلغ من العمر ضعف الجيل الجديد الذي تجاوز الأربعين بقليل، بينما الدكتور زكي بلغ الثمانين، طال عمره.

زكي نجيب محمود الذي جند نفسه طيلة حياته الأدبية للأدب، بمعنى نقد النص من داخله، لا يجد غضاضة في الترحيب بمذاهب النقد كافة على تباين مقدماتها ونتائجها، وهو يسمي ذلك بـ «التكامل» الذي لا غنى عنه للكشف عن «الفكرة المضمرة في النسيج الأدبي».

زكي نجيب محمود ليس متفائلاً ولا متشائماً بما وصل إليه النقد العربي الحديث الذي تتعدد مدارسه، ويحتاج فقط إلى النظرة التكاملية بهدف الحصول على ما يضمره الأديب في ثنايا عمله الفني.

زكي نجيب محمود أخيراً ليس ناقداً متفرغاً للأدب، وإنما هو مفكر حرفته الأصيلة هي تعليم الفلسفة، ولكنه لا يمنع نفسه من الانخراط في الحركة الثقافية العامة على تشعب مجالاتها ودروبها. والأدب أحد هذه الدروب التي شغف بها الرجل فصال وجال.

وقد أراد أن يجيب على السؤال: إلى أين وصل النقد العربي الحديث، بأن أفصح لنا عن المحطة التي وصل إليها هو في مجال النقد العربي الحديث. وهذه الطريقة في الجواب لها دلالاتها، لأن الناقد هنا علامة على اتجاه في النقد سلكه آخرون من زوايا مختلفة، وتناقض معه آخرون من زوايا أيضاً متعددة. ولقد كنت، كما أشار هو، من بين الذين اختلفوا معه، وأظن أنني ما زلت.

وإذا قلت ان زكي نجيب محمود ومحمد مندور ولويس عوض من جيل متقارب زمنياً، إلا أنه كان جيلاً متباين الفكر والاتجاه في النقد والحياة على السواء، وبالرغم من أية منعطفات أو تعرجات في مسيرة هذا أو ذاك، فإن ارتباط النقد بالمجتمع كان الحصيلة الختامية عند مندور وعوض، ولم يكن الأمر كذلك عند زكي نجيب محمود الذي وقف

بفكره ومنهجه ونقده ومراكز عمله المؤثرة (الجامعة والصحافة والمجلس الأعلى للآداب) في مواجهة اليسار واليساريين والفكر اليساري بمدارسه المختلفة، وقد كان الأدب للحياة أو في سبيل الحياة أو الأدب الملتزم من الشعارات التي حاربها الرجل من منابر الدولة في أوج حكم عبدالناصر.

وهو الآن، وقبل وقت، يدعو إلى المستحيل، واقصد دعوته إلى النقد التكاملي، لأن التوفيق بين مذاهب النقد المختلفة كالتوثيق بين المناهج الفلسفية المختلفة ضرب من المحال.

وبالرغم من أنه فلسفياً ينتمي إلى المدرسة الوضعيـة ، التجريبية، التي تميل إلى تحليل الألفاظ، فإن العلوم الألسنية الحديثة لا تخطر بباله، وهو قد يسمع عن البنيوية ولكنها لا تنال اهتمامه... على عكس «احدث الأجيال» ان جاز التعبير، عن القاسم الزمني المشترك بين المسدّي وعصفور والموسوي والنصير. ولكننا في الحقيقة لا يجوز على أي نحو أن نرادف بين الجيل الزمني والجيل الثقافي، لأن المجايلة الثقافية تعني ـ بالإضافة إلى وحدة العصر لا سنة الميلاد ـ وحدة الرؤيا . الرومانسية والسوريالية والرمزية والوجودية والعبثية أجيال ذات رؤى. أجيال من الأدباء وأجيال من الأعمال الأدبية وأجيال من الأحلام والأحاسيس والأشواق والهواجس والاحباطات والكوابيس المشتركة، حتى المنابر، هي احدى علامات المجايلة. غاليري ٦٨ في مصر هي مجلة جيل و«الحكمة» في العراق هي مجلة جيل. وفي تونس والمغرب والبحرين ولبنان. خصوصاً لبنان بمختلف الاتجاهات وعلى تناقضها: من «الآداب» إلى «شعر».

ما هي الرؤيا التي تجمع عصفور والموسوي والمسدّي والنصير رغم تقارب الأعمار؟ بل ما هي الرؤيا التي تجمع جيلاً زمنياً من بيئة ثقافية واحدة (سواء أكانت هذه البيئة هي القطر الذي ولد فيه أم البلد الغربي الذي تعلم فيه)؟ اكثر من ذلك، ما هي الرؤيا الواحدة التي تجمع ناقداً ما من نقاد هذا الجيل؟ ربما ـ اقول ربما ـ كانت الماركسية أو الواقعيـة هي المنهج الذي انطلق منه الجميع أو الغالبية أو الاكثر

بروزاً في بداية مرحلة التكوين، ولكن ما أبعد المسافة بين تلك الواقعية وما تلاها من مناهج أو اتجاهات ومصطلحات أخذ بها «الجيل» ولا يزال يغيرها كل فترة تبلغ أحياناً عاماً أو عامين، أي كلما صدر في «الغرب» كتاب جديد في الحداثة. إنه القلق، إنه اللجوء السياسي من شبح مذهب مرفوض، إنه الادعاء، إنه «الحياد» إنه التجريب الأصيل والتجريب بلا هدف، إنه أحياناً هذا كله مجتمعاً ومختلطاً ومرتبطاً ومشوهاً ومنقوصاً ومعزولاً عن سياقه.

وفي أحيان كثيرة يتناقض «التنظير» مع التطبيق تناقضاً فادحاً. ما أيسر أن يكتب الناقد بياناً نظرياً حافلاً بالمصطلحات المثيرة والبالغة التعقيد مما يشي بأنها في التطبيق ستثمر ما لم يشهده الأوائل. وإذا بنا نقرأ تطبيقاً مبسطاً غاية في الوضوح والمباشرة السياسية أو البلاغية أو النفسية، وتقف مبهوتاً لدرجة الذهول وأنت تتساءل عما يربط تنظير الناقد بتطبيقاته.

لا يتفق نقادنا (الشباب) حول الحدود الدنيا لرؤيا تجمع «جيلهم». عصفور يرى أن جيله هو الذي يؤسس النقد العربي، فلم يكن لدينا من قبل سوى مقدمات وتمهيدات. ولم يقل رولان بارت مثل هذا الكلام عن تين أو سان بيف. ومع ذلك فأنت تبحث عن هذا الجيل المؤسس. أحد أبناء هذا الجيل (ياسين النصير) يؤكد أن العقد الأخير لم ينجب ناقداً واحداً كبيراً أو متميزاً، والثاني يعدد العقبات التي تحول دون القفزة النوعية المطلوبة لتطور نقدنا الحديث. عصفور يؤكد من جهة أخرى أن سؤال التراث والغرب لم يعد وارداً، بينما يرى أيضاً أننا لم نصل بعد إلى مستوى الحركة النقدية ذات التيارات والمناهج القادرة على التأثير. يكاد جابر عصفور أن يشير إلى نجاحنا ـ أو نجاح جيله على نحو أدق ـ في الوصول إلى «نقد عربي» شكلاً ومضموناً، ويختلف معه زملاؤه من زوايا متعددة، سواء بسبب علاقة التلمذة للغرب (ياسين النصير) أم بسبب احتياجنا إلى «الانفتاح» على الغرب (محسن الموسوي) أو بسبب شمولية المعرفة وموسوعية التناول كما يقول عبدالسلام المسدّي.

ويتناول عصفور اشكالية الغموض من زاوية «السؤال» الدلالي في البنى الأدبية. ولكن أحداً لم يتناول اشكالية العلاقة بين الناقد والجمهور. إن مسألة «النقد والقارىء» التي أثارها زكي نجيب محمود، لا يرمي بها على الأرجح إلى تبيان الصلة بين النص النقدي والجمهور. ولذلك فإن الجواب على سؤال النقد العربي الحديث وأين وصل لا يشق لنفسه الطريق ذاته الذي مضى فيه جواب الشعر أو القصة أو الرواية. ذلك أن دائرة المخاطب بالنسبة للنص النقدي يجب أن تختلف قليلاً أو كثيراً عن دائرة الشعر أو القصة. الناقد أيضاً لا يخاطب زميله الناقد فقط، ولا يخاطب الشاعر أو الروائي وحده. وإنما هو يخاطب جمهور هذا الشاعر أو الروائي، وجمهور الثقافة الحية على وجه العموم. لذلك فالاختبارات المعملية كالذبذبات الصوتية أو كل ما يتصل بالعلوم اللغوية المحض أو ما يتصل بعلم الاجتماع الثقافي أو بحوث التوثيق التاريخي والاجتماعي والنفسي، فإنها جميعاً لا تدخل في اطار النقد الأدبي.

ناقد الأدب يتابع الحركة الأدبية المعاصرة له متابعة تستهدف الوصول إلى الرأي العام، فهو ذو صلة مباشرة بالجمهور. لذلك، فإن كان الكتاب النقدي كالكتاب الأدبي عموماً وأقل غالباً على صعيد التوزيع (الطبعة الواحدة من ٣ إلى ٥ آلاف نسخة)، فإن الناقد يستطيع القيام باختراق حواجز النشر التقليدية، عبر المجلات الثقافية العامة (شهرية غالباً) وكذلك عبر المجلات الأسبوعية والصحف اليومية والاذاعة والتلفزيون. وفي مصر تعد التجربة الرائدة «البرنامج الثاني» وبعض برامج التلفزيون في مراحل مختلفة، من أهم وسائل الاختراق النقدي إن جاز التعبير.

النقد في العادة ليس عذباً كالشعر ولا ساحراً كالرواية، ومن هنا كانت عملية توصيله إلى أوسع رقعة من القراء أو المستمعين أو المشاهدين من أهم العمليات التي يسعى إليها النقد الحديث. ولقد أصبح الحوار ـ المواجهة، أو تمثيل المشهد النقدي كمحاكمة الكاتب أو شخصياته من الاجتهادات الشائعة في النقد الغربي والعربي على السواء.

وتبقى مسالة البحث عن مصطلح محوراً لابداع اي نقد عربي حديث. ولعلنا هنا نقول بأن الابداع شيء والتأسيس شيء آخر تماماً، فهذا الاخير يتصل بالتاريخ اما الأول فيتصل بالمطلق. لا تعود الأصالة هنا هي المغايرة فقط، فهذا هو الشكل الخارجي للهوية الادبية. وإنما اكتشاف المصطلح هو العنوان الوحيد الصحيح للأصالة. ولا اقول «والمعاصرة» لأن الأصالة كما نفترض تحتوي العصر من داخله وفي داخلها. ومن هذه الزاوية يمكن القول بأسبقية الفنون الاخرى على النقد، لأن الشعر يتضمن مصطلحه وكذلك القصة والرواية والمسرح. واشكالية النقد مزدوجة لأنه يحتاج إلى اكتشاف المصطلح الذي بواسطته فقط يكتشف المصطلحات الأخرى.

والناقد العظيم هو المبدع الأخير للأدب.

القِسم الاول

هذه الحداثة الشريدة

١

من شكاوي الأديب الفصيح

- ١ -

أياً كانت الأسباب، فهناك «شكوى» تظهر بين الحين والآخر في هذا القطر أو ذاك مؤداها أن ثمة تقصيراً من **النقد والنقاد** في حق الأدب والأدباء. حيناً يصبح هذا **النقد** مسؤولاً عن اختلاط الجيد بالرديء، وحيناً آخر يصبح **النقاد** مسؤولين عن غياب المواهب الجديدة أو تأخر ظهورها. وحيناً ثالثاً يصبح **النقد والناقد** مسؤولين بغيابها المطلق عن الساحة، عن اضطراب الموازين والقيم والشحوب التدريجي للحياة الأدبية.

وقد يكون هناك **الأديب الفصيح** الذي يُعلّل ما يُسمّى في أغلب الأحيان بأزمة **النقد** فيقول إن الصحافة **خطفت خيرة النقاد** الذين راحوا يكتبون في كل شيء ما عدا **النقد**. أو يقول إن **كبار النقاد** آثروا السلامة في زمن اهدار الديمقراطية وهربوا من أداء واجبهم الذي يتطلب درجة عالية من الشجاعة. أو يقول ان **النقد** لا يطعم خبزاً في عصر النفط والتلفزيون، وتتعدد الأسباب، ولكن موات الحياة الأدبية العربية والمعاصرة، علّته الدفينة والظاهرة هي **النقد** سواء أكان غائباً ام حاضراً... فهو إذا حضر، لا يعدو أن يكون تعليقاً سريعاً يجامل أو يهاجم حسب العلاقة الشخصية بين **الناقد والمنقود**، وأغلب الظن أن هذا النوع من **النقد** لا يقرأ الأدب الذي ينقده، وإنما يخطف الكلمات خطفاً.

الناقد الفصيح كالأديب الفصيح ما ان يسمع هذه الاتهامات حتى يبادر إلى «فرش الملاءة» كما نقول فى مصر وينهال على خصمه

(هكذا أصبح الأيب خصماً) هجوماً وتجريحاً. فيتساءل ساخراً أين **أدب اليوم من أدب الأمس،** أين السطحية والسهولة من **أدب العمالقة** الذين افنوا اعمارهم من أجل الفن فأعطوا **أدباً** عظيماً باقياً على الدهر. أما في أيامنا فقد تحولت **الكتابة** إلى طلاسم وألغاز أو إلى (**طقاطيق**) إذاعية أو ريبورتاجات صحفية. يكتب **أديب هذه الأيام** من دون تجربة أو موهبة أو معاناة. كما لو أنه يتكلم في الهاتف، ويأخذ أجراً على هذه التفاهات، وكان أسلافه يموتون من الجوع، وينتشر اسمه كالبرق في فترة قصيرة، وكان اسلافه يرون اسماءهم مطبوعة بشق النفس.

وبالرغم من أن أمثال هذه **«المعارك»** لا تترك أثراً على **الأديب الحقيقي** ولا على **الناقد الأصيل،** إلا أن غبارها يملأ الجو ويحجب الرؤية الصحيحة. والضحية في جميع الأحوال هي **«القارىء»** الذي سينتظر دائماً **أدباً ونقداً بصيراً،** ولا يلتفت من قريب أو بعيد إلى هذا الشجار المفتعل، ويتحسر أسفاً على الجهد والوقت والمساحة التي تسرقها هذه المهاترات.

ذلك أنه ليس صحيحاً أن **الأدب الجيد** قد غاب، **أو النقد،** ربما كان العكس هو الصحيح. أقول **«ربما»** فما لم نتعرف على وقائع حياتنا الأدبية تعرفاً ميدانياً دقيقاً، لا نستطيع ولا نملك الحق في أن **«نؤكد»** أو نقطع بأن هذه الظاهرة أو تلك حقيقية أو موهومة.

من هنا، فإنني سوف أعرض لنتائج مجموعة من البحوث الميدانية في حقل علم الاجتماع الثقافي، تقول ما يلي:

- إن هناك مائة وخمس وستين مجلة ثقافية عربية شهرية وفصلية، بعضها يخضع لاشراف وزارات الثقافة والاعلام، والبعض الآخر يصدر عن دور نشر (لبنانية اساساً)، والبعض الثالث تصدره نواد أو اتحادات أو روابط أدبية أو جامعات، والبعض الأخير يصدره افراد.

- في خمسين بالمائة من هذه المجلات يشكل الأدب والنقد الأدبي والفني (مسرح، سينما، فنون تشكيلية، موسيقى) مائة في

المائة من المادة المطروحة.

ـ في خمس وعشرين بالمائة من هذه المجلات تشكل المادة الادبية والفنية خمسين بالمائة.

ـ في خمسة عشر بالمائة من هذه المجلات تشكل المادة الادبية والفنية عشرين في المائة.

ـ في عشرة بالمائة من هذه المجلات ليست هناك مادة ادبية او فنية.

ـ متوسط توزيع المجلة الثقافية العربية على الصعيد القومي هو خمسة آلاف نسخة.

ـ عدد القراء المحتملين للنسخة الواحدة من المجلة الواحدة هو خمسة قراء.

ـ نسبة المادة النقدية إلى المادة القصصية أو الشعرية أو الفصول الروائية أو لوحات الرسم المصورة، هي ستين في المائة.

ـ نسبة اشتراك المكتبات العامة إلى القراء الأفراد هي عشرة في المائة.

لننتقل إلى معرض للكتاب العربي أقيم قبل عامين (١٩٨٣) في عاصمة يبلغ تعدادها مليوناً ونصف المليون. ومن واقع الاحصاءات التي تخص الناشرين، أمكن الحصول على النتائج التالية:

ـ بلغت نسبة المبيع احياناً مائة في المائة، وكان ذلك بالنسبة للكتب الدينية والتيارات الفكرية الدينية المعاصرة.

ـ بلغت نسبة المبيع تسعين في المائة بالنسبة للمؤلفات المرجعية (الموسوعات والمعاجم).

ـ بلغت نسبة المبيع سبعين في المائة بالنسبة لعلم النفس (والكتب المتخصصة في الخرافات والأساطير والاحلام والكوابيس بشكل عام).

ـ بلغت نسبة المبيع خمسين في المائة بالنسبة للروايات المثيرة والمسلية (العلمية، والبوليسية.. الخ).

ـ **بلغت نسبة المبيع ثلاثين في المائة من الأدب والنقد الأدبي.**

ـ **بلغت نسبة المبيع عشرين في المائة من الكتب العسكرية وعشرة في المائة من الكتب السياسية.**

وعلينا أن نلاحظ أن نسبة المبيع المقصودة هنا تخص عدد النسخ التي بيعت كما عرضها الناشرون، من مادة معينة لا بالنسبة لبقية المواد المعروضة.

بعدئذ، نستطيع أن ننقل عن أحدث «**مسح احصائي**» أصدرته اليونسكو عن وضع **الأميّة** في البلاد العربية أن الحد الأدنى هو ١٣ في المائة (لبنان) بينما يأخذ الخط البياني في الارتفاع بدءاً من ٤٥ في المائة إلى الثمانين في المائة.

ويمكن استخلاص الدلالات العديدة من هذه البحوث الميدانية والاحصاءات. ولكن ما يعنينا هنا هو أنها تثبت بطلان دعاوى **الأديب الفصيح**، لأننا سنضيف إلى النتائج السابقة ما تنشره الصحافة والاذاعات المحلية وما تعقده النوادي والاتحادات والروابط من نداوت نقدية. وبالتالي، فإنه سيكون أمراً صعباً أن نصدق أن هناك غياباً **للنقد** أو هروباً **للنقاد**.. طالما أننا نعيش في مجتمعات استهلاكية شبه أمية، ومع ذلك فما زال هناك من يكتب ومن يقرأ ومن ينقد، بالرغم من الانخفاض المروّع في نسبة عدد القرّاء إلى عدد القادرين على القراءة.

وأكرر أن هذه ليست مشكلتنا الآن، فنحن نناقش ماهية «**التقصير النقدي** إن وجد. وقد عرضنا لبعض الاحصاءات لنقول، فقط، إن الأدب ليس غائباً ولا النقد. بل ربما كانت قياسات الرأي العام، تدلنا على أن حياتنا الراهنة أكثر ازدهاراً أدبياً ونقدياً مما كانت عليه قبل نصف قرن... رغم أن فرسان ذلك الزمان هم الذين نطلق عليهم بلغة عصرنا مصطلح «**العمالقة**».

غير أن اتهامات **الأدباء للنقاد** وأحياناً اتهامات القراء للنقاد والأدباء معاً، قد خلقت بالتراكم «**حالة**» من السخط الغامض الذي لا

يكلف نفسه عناء الفصاحة بتعليل الظاهرة والبحث عن أسبابها وسبل تجاوزها.

من أين نبدأ إذن؟

لعلي لا أتجاوز إذا قلت ان «**الستينات**» من هذا القرن تشكل في المخيلة الأدبية العربية المعاصرة «**ميزاناً خفياً**» أو معياراً لا شعورياً تقيس به ما آلت إليه أحوالنا الحاضرة. ومعنى ذلك أنها تحولت إلى «**عصر ذهبي**» بكل ما يختزنه هذا التعبير من مدلولات تاريخية، رومانسية في الأغلب.

لماذا الستينات، لا في مصر وحدها، بل في معظم أرجاء الوطن العربي؟

لأنها، **أولاً**، المرحلة التي شبّت فيها أعواد الجيل الجديد الذي تفتحت عيناه على نهاية عصر وبداية آخر، هو الجيل الذي كان طفلاً في أعقاب الحرب العالمية الثانية عندما انتصر الحلفاء وانهزم العرب في فلسطين، وكان صبياً مراهقاً عندما قامت الثورة الناصرية، وبلغ بواكير الشباب في حرب السويس وثورة الجزائر والوحدة المصرية ـ السورية وثورة العراق، واستقلال المغرب وتونس. مع بداية الستينات كان «**شاباً**»، كان «**جيلاً**» عربياً جديداً، بكل معاني الكلمة. جيلاً يشاهد أحلام التاريخ، أحلام الأباء والأجداد، تتحقق، الاستقلال، الوحدة العربية، تأميم الثروة الوطنية، إلى آخر القائمة.

وهو، **ثانياً** جيل من أبناء الكادحين المنتجين في القرية والمدينة من صغار الفلاحين والحرفيين والموظفين والتجار. جيل استطاع أن يُنهي على الأقل دراسته المتوسطة، الثانوية أو الثانوية الفنية. وجزء منه تمكن من استكمال الدراسة الجامعية. وفي الحالين هو جيل مثقل بأعباء اجتماعية موروثة من الماضي أو مكتسبة من الحاضر، تختلف جذرياً عن «**نموذج**» جيل الأربعينات: **ابن الطبقة المتوسطة، الجامعي غالباً، «المرتاح» أو (المستور) كما نصف هذه الشريحة بمفردات المعجم الشعبي الشائع.**

وهو، **ثالثاً**، الجيل الذي اقترن بالانتماء السياسي إلى حركة الثورة

وفكرها الأكثر راديكالية. ومن ثم فهو الجيل الذي امتزجت في حياته النظرية بالتطبيق والفكر بالعمل... وقد دفع ثمناً باهظاً في السجون والمعتقلات والجوع والمرض ضريبة هذا الارتباط وذاك الانتماء. ولكنه إلى جانب ذلك، كان جيل العطاء المختلف نوعياً عن عطاء الأجيال السابقة. كتب رواية جديدة حاولت بصبر ومعاناة هائلة تجاوز **نجيب محفوظ**، ونقداً جديداً يتجاوز **مندور ولويس عوض**. وقد فرض هذا الانتاج الجديد تماماً نفسه على منابر النشر والنقاد. فاهتمت به في مصر على سبيل المثال اهتماماً بارزاً جريدة «المساء» ومجلة «روز اليوسف» و«الطليعة» و«الكاتب». ولم يكفه ذلك فأسس مجلته الخاصة «غاليري ٦٨» وجمعيته الخاصة «كتاب الغد» وفرض على الدولة أن تعقد له مؤتمراً خاصاً في «**الزقازيق**» عام ١٩٦٩ ونجح في احتكار مجلة اقليمية لامعة هي «**سنابل**»التي ترأس تحريرها الشاعر الموهوب محمد عفيفي مطر. وأصبح «**التجديد**» هاجساً ملحاً على وجدان أكبر أدباء مصر كتوفيق الحكيم «**يا طالع الشجرة**» ونجيب محفوظ بدءاً من «**اللص والكلاب**».

وفي نهاية الستينات كان «**الجيل**» قد تبلور قيماً وموازين ورؤى. لم يكن جيلاً بشرياً أو بالمعنى البشري فقط. وإنما كان جيلاً من «**العرب**» لا من المصريين وحدهم أو السوريين أو العراقيين. وكان جيلاً من القصة القصيرة، ومن الرواية ، ومن النقد، ومن الشعر. جيلاً من «**السلاح**» دخل الخدمة فحارب وقاتل وانتصر. أصبح لدى الأجيال التالية معياراً يقيسون به تجاربهم الوليدة. كما أصبح في وقتنا الحاضر ميزاناً خفياً لما آلت اليه أحوالنا الأدبية. ويسجلون بلا تردد أن ثمة «**تدهوراً**» مصدره النقد غائباً أو حاضراً.

وفي غمرة الحماس ينسى بعض أبناء الأجيال الأدبية الجديدة أن **الستينات «الذهبية»** هذه كانت في نصفها الأول سنوات الهدم والبناء والانتصارات والأخطاء، وفي نصفها الثاني كانت سنوات الهزيمة المرّة. كان قد تحول من جيل «**الحلم يتحقق**» إلى جيل «**الكوابيس**» العمياء.

ظاهرة **الستينــات** كظاهرة **الأربعينــات** طبيعية في زمانها، ولكنها لا تقبل التكرار. ليست معجزة استثنائية، ولكنها أيضاً ليست قانوناً لكل جيل ولا نمطاً يحتذى من بقية الأجيال. وإذا كان النقد الأدبي في تلك الظاهرة يحتل مكاناً واضحاً، فلأن الظاهرة **كانت حركة جيل لا حركة أدباء فقط**، حركة شاملة عرفت وحدة الفنون ووحدة الفكر والعمل ووحدة الأدب والنقد. أي أن النقد لم يكن يومها متميزاً بالنشاط أو بالنضج أو بالمتابعة أو بالتعمق، وإنما كان ـ بكل بساطة ـ جزءاً من كُلّ: **هذا «الكلّ» هو ظاهرة الستينــات الاجتماعية ـ الثقافية.**

بين الهزيمة القومية الكبرى عام ١٩٦٧ والغزو الصهيوني للبنان عام ١٩٨٢ هناك خمسة عشر عاماً تشكل دائرة تاريخية شبه مكتملة. تتصل حقاً بما قبلها كما تتصل أيضاً بما بعدها، ولكنها تحتفظ في خاتمة المطاف بمقومات المرحلة التاريخية شبه الكاملة. مرحلة شهدت نكوصاً عن الايجابيات القليلة التي عرفها العرب قبل الخمسينــات، ونكوصاً عن الايجابيات غير القليلة التي عرفناها بعد ذلك. مرحلة جمعت بين سلبيات العهود الاقطاعية الاستعمارية وسلبيات الثورات الوطنية. وكانت الثمرة المرة لذلك هي هذه «**الفوضى المخيفة**» التي قلبت الموازين رأساً على عقب، ومن ثم اختلطت القيم وضاعت ابجدية الحضارة في الوحل.

وما كان يمكن للآداب والفنون أن تنجو من الطوفان، ولكن علينا أن نتذكر دائماً **أن الموازين التي انقلبت لم تكن موازين النقد**، وإنما كانت موازين الحياة ذاتها، وقيم الوجود، ومعايير الماضي والحاضر والمستقبل. هذا هو الأصل، أما ما جرى للأدب والنقد فهو فرع إن لم يكن تفرعات عن الفرع.

كانت «**التجارة المرابية**» قد احتلت مكان الصدارة في الدولة العربية المعاصرة والمجتمع العربي المعاصر، بدلاً من الزراعة والصناعة والتجارة غير الربوية، هكذا أصبح المقاولون والسماسرة وتجار الحروب والأديان هم سادة الاقتصاد العربي، وكان لا بد لقوانين هذا الاقتصاد من أن تخترق الجسد الاجتماعي العربي من شعر

الرأس إلى أخمص القدم. وكان من الطبيعي أن يؤسس هذا «**النظام**» الجديد إعلاماً جديداً وثقافة جديدة يتداخلان ويخدمان الايديولوجيات الوافدة مع هذا النظام.

من حيث **الكم** زادت منابر النشر الحكومية والخاصة، وتضاعفت الأجور والمكافآت والمرتبات والجوائز في موازاة الارتفاع المتعاظم لأسعار النفط منذ أكثر من عشر سنوات. ومن حيث **الكيف** كان الاستغناء عن ألمع الكفاءات الأدبية والنقدية حتمياً وتلقائياً (في مصر وفي بداية عام ١٩٧٣ قام الاتحاد الاشتراكي بفصل مائة وعشرين كاتباً دفعة واحدة من أعمالهم). وكان البحث عن الصف الرابع والخامس عشر من فقراء المواهب ضرورياً لملء الفراغ الذي نشأ سواء بطرد أكبر الأدباء والنقاد كما حدث في مصر أم باستحداث منابر جديدة كما حدث في لبنان قبل الحرب وفي أوروبا بعدها، كان المطلوب هو تسويد عشرات الصفحات كل يوم للصحافة، وتسجيل عشرات الساعات كل صباح للاذاعة والتلفزيون، وتعيين عشرات الكتبة في وظائف الأمن الثقافي باتحادات الكتّاب وروابط الفنانين.

وهكذا طغى **الكم** على **الكيف** في بلد عريق كلبنان، لاحتياج «**السوق**» لكل من يجيد التوقيع باسمه، وقامت العملة الرديئة بواجبها التاريخي في طرد العملة الجيدة. كان تهريب الأموال وتجارة الحرب قد احتاجت إلى تغطية الأعمال غير المشروعة، وكانت الأنظمة العربية قد شرعت في تكريس حروبها الاعلامية. ومن ثم كان «**التورم**» **الصحفي والأدبي والفني سرطانياً بكل معنى الكلمة**: نقد يدعو علناً لاعتبار الطائفية من عناصر التقويم الأدبي، كتابة تقطع جذورها من أرض العرب يستزرعونها في احدى قاعات السوربون ثم ينقلونها فجأة ودون سابق انذار بطائرة الخميني إلى مدينة قم، ادب يقرأه الآحاد وبالكاد العشرات كجداول الكلمات المتقاطعة، ونقد يتفرغ لحل الالغاز، ومجلات تتحول إلى أرشيف محاضرات أساتذة الجامعة.

أما في مصر، فليس صحيحاً أن **السلطة الثقافية** انتقلت من اليسار إلى اليمين، وإنما هي انتقلت من **أهل الخبرة إلى أهل الثقة**

ممن قد يتمتعون بمواهب عديدة ليس من بينها موهبة الأدب أو النقد وممن قد يجيدون الكثير من الأعمال البعيدة تماماً عن الفن والجمال وفي حملة تترية على منابر الأدب والثقافة طاردت قوى الجهل النشيط. كما كان يدعوها ڤولتير- القوى الخلاقة في المجتمع المصري وسدت بوجهها منافذ التعبير وحرية الابداع والتفكير، فانعدمت قنوات الحوار الصحي في البلاد.

ولم يكن ما جرى في مصر ولبنان إلا جزءاً لا يتجزأ مما جرى بتنويعات مختلفة في بقية ارجاء الوطن العربي. غير أن ذلك كله لم يكن سوى جانب من الصورة الحقيقية، أو هو الجزء المرئي فوق السطح... حيث كانت الأرض من تحته **تغلي بصراعات الأدب والحياة على نحو آخر.** وهي **الصراعات** التي تبدّت في النضال الرائع لأدباء الأجيال الجديدة الذين جاعوا لتظهر كتاباتهم على ورق رخيص وطباعة بدائية بقروش اقتطعوها من قوتهم وقوت اطفالهم. وهي الصراعات التي تبدّت في تهريب **الأدب الجيد والنقد الجيد** من عاصمة عربية إلى عاصمة أخرى تكفل له النور. وكانت النتيجة هي ذلك الحصاد العظيم من أعمال أجيال متصلة لم ينقطع عطاؤها لحظة واحدة رغم الأهوال. وهي أعمال لم يتيسر لها الذيوع والانتشار الذي أتيح لغيرها من أدب السابقين. ولذلك فهي أحق من غيرها بالنقد والتقويم.

- ٢ -

ليس أمام الحريصين على استئناف نهضة نقدية جديدة، إلا مراجعة القيم الأدبية التي استقرت أو حاولت الاستقرار خلال السنوات الخمس عشرة الأخيرة، قبل أي تناول جاد لجملة القضايا والاشكاليات والأعمال الأدبية الوافدة على حياتنا الوجدانية والعقلية في تلك المرحلة.

ومنذ البداية لا بد من الاقرار بأن ثمة تواصلاً بين اهم التقاليد النقدية السابقة وعصرنا الراهن. وقد دعم هذا التواصل رسوخ الظاهرة القومية في الأدب والنقد الجديدين، الأمر الذي يشكل مفارقة

مع التفتت الاقليمي على الصعيد السياسي. إن غياب التيارات النقدية في بلد عربي ما نتيجة القهر أو المتغيرات السياسية، لا ينفي إمكانية حضورها وتطورها في بلد عربي آخر.

ولذلك نستطيع القول بأن ما اصطلح على تسميته بالتيار الواقعي أو الرومانسي أو الكلاسيكي قد استمر حاضراً في الحقبة الأخيرة، مع تعديلات طفيفة أو جذرية تقتضيها ملابسات التغيير الذي وقع. ان نقاداً من أمثال **لويس عوض** أو **عبدالقادر القط** أو **علي الراعي** أو **جبرا ابراهيم جبرا** أو **احسان عباس** لم تنقلب رؤاهم النقدية في عشر سنوات رأساً على عقب. غير أنه ربما تكون هذه الرؤى قد خضعت لتبديلات ثانوية أملتها المتغيرات الجمالية ذاتها أو ضغوط اجواء التجديد. ولكن نقاداً من أمثال **جابر عصفور** في مصر أو **توفيق بكار** في تونس أو **محمد برادة** في المغرب أو **كمال ابو ديب** من سوريا، قد بدّلوا كثيراً أو قليلاً في أدواتهم النقدية أو هم تبنوا اتجاهات حديثة من الغرب تناقض بعض ما استقرت عليه اتجاهاتهم السابقة.

على أية حال، فقد استمرت مناهج ورؤى واتجاهات الأجيال السابقة دون أن يعني ذلك مطلقاً أنها سيطرت على الحركة الأدبية المعاصرة.

إذا استثنينا النقد الأكاديمي في الجامعات والمراجعات السريعة في الصحافة، يبدو لنا النقد الأدبي واقعاً تحت تأثير تيارين: الأول وصفي تقليدي يلخص العمل الأدبي ويعمد إلى تصنيفه في احدى الخانات المعروفة سلفاً ويصدر عليه حكماً في النهاية. وهذا نقد شائع في أغلب أجهزة الأعلام العربية، شفهياً وتحريرياً صوتاً وصورة. وهو نقد سائغ لدى الجمهور العريض الذي لم يقرأ الأثر المنقود ولا ينوي قراءته، وإنما هو يستعيض بمثل هذا النقد عن قراءة الأعمال الأدبية.

وربما كان **طه حسين** هو الجد الأكبر لمثل هذا النقد، خصوصاً في مجال القصة والرواية. ولكن طه حسين كان ناقداً للشعر في المقام

الأول، وفي هذا الميدان كان من آباء تحليل النص. غير أن أحفاد هذا الاتجاه الوصفي من المعاصرين، لا يجهدون أنفسهم في التحليل ولعلهم لا يقدرون عليه. ولكنهم في غمرة «الفوضى المخيفة» يملأون الدنيا ضجيجاً، لأنهم على الأقل يقرأون العمل الأدبي ويجيدون تلخيصه ويصدرون الأحكام بشأنه. وهي صفات تجد رواجاً لدى مثقفي الاعلام، لأنها من ناحية تتشح بثياب الجدية والوقار في زمن الفهلوة والعاب الحواة. ولأنها من ناخية أخرى توهم القارىء كما لو أنه قرأ العمل المنقود وتريحه عملياً من عناء القراءة. ولأنها من ناحية ثالثة تشيع فيه النهم إلى سماع احكام الادانة أو البراءة والاستمتاع بالآراء الفوقية للأساتذة الذين يعلنون نتائج «الامتحان» باعطاء علامات الرسوب أو النجاح «لتلاميذهم» من الأدباء.

هذا الاتجاه يرضي أحياناً ميلاً خفياً لدى الأدباء أنفسهم، فهم ـ أو البعض منهم ـ يودون سماع «كلمة» واضحة صريحة بسيطة مباشرة تصلح للأذن المستعجلة أكثر من العين المتأملة، كما تصلح للاستشهاد بها على ظهر غلاف الطبعة الثانية.

ومن الطبيعي أن يجد أصحاب هذا الاتجاه ترحيباً من أصحاب الصحف الواسعة الانتشار... فهم رغم احترازهم أصلاً من النقد والنقاد وميلهم الفطري إلى المنوعات الخفيفة وبالكاد القصة القصيرة، فإنهم قد يجدون في هذا النوع من النقد «هيبة» واحتراماً، خاصة إذا كان الناقد من الأسماء اللامعة أو المرهوبة الجانب. حينئذ فهم يقبلون المادة النقدية ليس عن قناعة بل عن «تضحية» تتطلبها سمعة الجريدة.

أما التيار الثاني الذي يجد رواجاً بين خاصة المثقفين في السنوات الأخيرة، فهو نهر متعدد الجداول من الالسنية إلى البنيوية. وإذا كان التيار الأول يحقق نفوذه على الرقعة الواسعة من القراء، فإن التيار الثاني يحقق سطوته في الدائرة الضيقة من الأدباء والمثقفين. والأول يدعونه «نقداً شعبياً» من قبيل الاستهانة وربما السخرية، والآخر يدعونه «نقداً حديثاً» باعتباره من ثمار المناهج الحديثة في الغرب

وبالطبع لا يجرؤ النقاد الألسنيون أو البنيويون على نشر اعمالهم

في المنابر الواسعة الانتشار، لأنهم سيواجهون بالرفض مرتين من أصحاب هذه المنابر ومن القراء على السواء. لذلك فهم يحتمون بالمنابر الرفيعة التي تؤسسها الدولة أو المنابر المتواضعة التي يصدرها الأفراد. ذلك أن «**التحليل**» وليس الوصف الانشائي أو الحكم، هو العنصر الرئيسي في هذه المناهج. ولكن المشكلة هي أن التحليل هنا ليس هو التحليل القادر على ربط الأدب بالقارىء، وإنما هو أقرب إلى تحليل المختبرات الرياضية التي يعنيها النص بحد ذاته كجسم لغوي أو صوتي أو دلالي. ليس هنا من مجال للتحليل البلاغي أو البياني بالمعاني الكلاسيكية، وليس من مجال للتحليل النفسي أو الاجتماعي بالمعاني الكلاسيكية. وإنما هو يحلل المستويات البيانية والنفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية تحليلاً للمفردات والعلاقات بين الأنسجة اللغوية والبنى الذهنية والتركيب الخيالي، بحيث تنتفي «**النفعية**» أو «**الاشباع**» كنتائج تخص المخاطب على الطرف الآخر من الخط. لأنه في الحقيقة ليس هناك مخاطب ولا خط من طرفين. ليست هناك دورة ارسال واستقبال. النقد هنا هو «**نص معملي**» آخر، وليس خطاباً.

هذا الاتجاه في الغرب هو حصيلة دراسات مستمرة منذ عشرات السنين في مجالات اللغة واللسان والأصوات والأنثروبولوجيا البنيوية. وقد تفرعت عنها علوم أخرى كعلم الدلالات وعلم الاجتماع الأدبي.

في بلادنا أخذ البعض منها النتائج وحدها دون المقدمات أو السياق الذي لم يتوافر لتطورنا الأدبي. كانت لدينا دعوة تسمي نفسها «الفن للفن» لا علاقة لها بالمصدر الأصلي لهذا الشعار. وإنما هي استخدمت الفاظ الشعار لمناوأة شعارات المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث: الأدب الملتزم، والفن للحياة، وغير ذلك مما كان يعني ارتباطاً جدلياً وتاريخياً بين الظاهرة الجمالية والمجتمع.

ومن المعروف أن الذين تبنوا شعارات «**الفن للفن**» أو «**الأدب في ذاته**» كانوا من ناحية أصحاب موقف سياسي يتجه يميناً. وعندما كانوا يشعرون بالأمن أو حين كانوا يتربعون على عرش السلطة الأدبية،

راحوا يتناسون الفن للفن ويتكلمون بصراحة عن «**مضمون**» العمل الأدبي الذي لم ينل اعترافهم من قبل. ولن ينسى التاريخ الأدبي في مصر تلك الواقعة الاستثنائية التي حدثت في الخمسينات. كان نادي القصة برئاسة **يوسف السباعي** ينظم مسابقة سنوية للمواهب الجديدة ولعله لا يزال. عند ظهور النتائج فوجيء القراء بمقال لرئيس النادي في مجلة «**الرسالة الجديدة**» يقول عنوانه «لماذا أعطيت هذه القصة صفراً؟». ويجيب يوسف السباعي بأن احدى القصص التي اشترك بها صاحبها في المسابقة كانت تستحق أعلى الدرجات، لأن كاتبها موهوب وقصاص أصيل وله مستقبل أكيد «**لولا انه يُحرّض العمال على ارباب العمل في قصته**».

إلى هذا الحد وصل «**كشف الأوراق**» الايديولوجية عند أولئك الذين أنكروا على الأدب أن يفكر أو يعبر عن أي شيء. لقد تطورت مدرسة «الفن للفن» التي شوهت الأصل الفرنسي للشعار، إلى مرحلة «المعادل الموضوعي» المنقولة بتشويه عن إليوت، إلى ما سمى «النقد الجديد» المأخوذ مشوهاً عن ارنولد بينيت وكولريدج وأوستن وارين ورينيه ويلك وغيرهم في بريطانيا والولايات المتحدة.

كان المقصود هو تبني أية شعارات مضادة للنقد الواقعي والأدب الواقعي وأية مقومات فكرية تقدمية. ولكن ذلك كان قاصراً على النقاد والأدباء أصحاب الأيديولوجيات اليمينية في مختلف الأقطار العربية.

غير أن الجديد، في اطار المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية طيلة السنوات الأخيرة، هو أن الامتدادات المعاصرة لتيار الفن للفن أو الأدب من داخله أو النص كما هو قد تبلورت في الاتجاهات الألسنية والبنيوية. وهي الاتجاهات التي تقيم في تصور البعض صلحاً تاريخياً بين هوية الجمال وماهيته، أو بين الشكل والمضمون. ولأن التناقض زائف، فالصلح أيضاً زائف وينتج وعياً زائفاً مضاداً للوعي التاريخي الاجتماعي للثقافة، وفي مقدمتها الأدب والنقد. هذا الاتجاه في وهم البعض الآخر يعيد للأدب كينونته المستقلة ذات السيادة والمستلبة منذ أمد بعيد من جانب مختلف الايديولوجيات. هذا

الاتجاه اخيراً «ينقذ» النقد من الانحياز الفكري الاجتماعي وكانه دولة فوق الطبقات يلوذ به الهاربون من الالتزام والمواجهة، فينعقد لهم الصلح التاريخي مع اهل اليمين الذين يتسترون بجمال الفن لحماية القبح في الحياة. انه اذن الهروب إلى الأمام.

لم يكن التياران كلاهما، الوصفي التقليدي والبنيوي الحديث، بمعزل عن الأدب (الوصفي) التقليدي أو الأدب (البنيوي) الحديث، إن جاز التعبير... وفي ظني أنه لا يجوز، وإنما هي محاولة للربط بين نوع من النقد ونوع مشابه من الأدب.

من قبيل التشبيه كذلك نقول ان الأدب الوصفي يرى نفسه شعرياً في الدائرة النزارية نسبة إلى **نزال قباني**، بينما ينتسب الأدب الآخر شعرياً كذلك إلى الدائرة الأدونيسية نسبة إلى **ادونيس**. والحق أن هذا الربط بين الوصفية ونزار من جهة، وبين البنيوية وادونيس من جهة اخرى، هو ظلم فادح لنزار قباني وأدونيس على السواء. كلاهما شاعر كبير موهوب ولا علاقة له «**بالدراويش**» الذين يلجأون ـ لفقر الموهبة والتجربة ـ إلى التقليد بدلاً من التجديد. كذلك فليس هناك شاعر أو كاتب مهما كان عظيماً ومؤثراً يمكن له أن يكون بمفرده سبباً في خلق تيار أو اتجاه أو منهج.

وإنما الظاهرة الوصفية في الأدب والنقد هي تجسيد للرؤية التزيينية الخارجية التي قد تحتاج لبراعة الصنعة أكثر من احتياجها لحرارة التجربة وأصالة الموهبة. وهي في الشعر والنثر الروائي والحوار المسرحي من فنون «**التسلية**» والترفيه لشريحة اجتماعية مترفة، فإذا كانت برجوازية منتجة كان الترفيه عاطفياً في الشعر، رومانسياً في القصية، ميلودرامياً في المسرح. أما إذا كانت من الفئات الطفيلية «**محدثة النعمة**» فإنها تجنح إلى الواقعية الفظة والفارس المبتذل.

أما الظاهرة «**الحديثة**» أو التي تمتهن الحداثة بمعنى أدق، فإنها تحترف الغموض وتفتت البنية الخيالية من مفردات وصور وموسيقى. ولا تستهدف تواصلاً أو تأثيراً، وإنما تصوغ دائرة «**أرستقراطية**»

ضيقة من المثقفين «**الساخطين**» أو «**المتمردين**» أو «**المحتجين**» أو غير ذلك من الصفات التي يلصقونها بأنفسهم باسم «الحداثة»... ولأن التجريد في النحت والتصوير والعبث في المسرح والرواية المضادة والشعر الالكتروني من آباء الغموض الأصيل والمفتعل على السواء، فإن الهاربين إلى الأمام من فقراء الموهبة في بلادنا «**ينتحلون**» قشور المسميات الغربية لتحويل الأدب إلى لعبة شكلية فارغة. وهي لعبة لا علاقة لها بالرمزية الحقيقية أو التجريد الفني الأصيل، وإنما هي كتزييف النقـود واللوحات العظيمة، وليدة الغش والاضطراب الشامل في مجتمع تنهار اسسه الوطنية ومكوناته الجوهرية..

على أية حال، فإن سيادة هذين التيارين في الأدب والنقد العربي الحديث، قد شاركا في تغيير القيم واختلاطها وقلب الموازين أو اختلالها وانقلاب المعايير وتزييفها وهي الأمور التي ادت إلى النتائج الرئيسية التالية:

- حرمان النقد والأدب والقارىء جميعاً، من تطوير الاتجاه الرئيسي في حياتنا الأدبية والفنية المعاصرة. وأعني به الاتجاه الواقعي الذي لم يكن سائداً في أي وقت، بل مقهوراً أو مطارداً في اغلب الوقت، ولكنه الأكثر تأثيراً وفعالية في كل وقت.

إن هذا التيار، اما انه حرم من حق التعبير اصلاً او انه هاجر من ارض الينابيع السخية بالعطاء. أو انه بالمصادرة والمطاردة انطوى على النفس وانكفأ على الذات فتخلف عن ركب الحياة.

والمفارقة المؤسية أن هذا التيار خارج الديار عرف تطويرات مبدعة خلال السنوات العشرين الماضية، بحيث أصبح ما كنا درجنا على تسميته بالنقد الواقعي الجديد قديماً.

وقد كان واضحاً منذ الستينات أن هذا الاتجاه الرئيسي في نقدنا الحديث والمعاصر قد شرع في تطوير أدواته وقيمه وتقاليده تطويراً راديكالياً في الطريق الصحيح، ولكن ما حدث من تغيرات شاملة في البنى الثقافية للمجتمعات العربية، قطع الطريق إلى حين على نمو هذا التيار النقدي الذي ارتبط مصيره دائماً بمصير القوى الحية في

المجتمع والثقافة جميعاً. وهو التيار الذي ازدهر وانتكس مع ازدهار وانتكاس حركة التحرر العربية. ثم هو التيار الذي واكب الكشوف والمواهب الجديدة لاندماجه في حركة الحياة واتصاله العميق بالنسيج الأدبي لهذه الحياة وتأثيره المعنوي في شكلها ومحتواها.

إن طغيان الاتجاهين الوصفي والبنيوي على الحياة الأدبية ـ في إطار مرحلة الجزر الشامل ـ قد تسبب في حرمان الابداعات الجديدة والمواهب المجهولة والموازين المقلوبة من الاداة المنهجية القادرة على الاكتشاف والمتابعة والتصحيح. أنها لم تختف ولم تمت، ولكنها لم تحتل مكانتها القيادية ولا فرصتها ـ بالممارسة والحوار ـ في التطور.

ـ والنتيجية الثانية لهذا الطغيان هي تمزق الدورة الجدلية بين العمل الأدبي والنقد والقارىء، فقد ظهرت فجوة بين العمل الأدبي والنقد من جهة، توازيها وتناظرها فجوة بين النقد والقارىء من جهة اخرى. إن كافة البيانات والاحصاءات «المزدهرة» حول الأدب والنقد، تفضي بنا إلى بعض الظواهر التي تستحق التأمل. مثلاً، هناك خمسون في المائة من الدراسات النقدية المعاصرة «تزدهر» في مجال البحث النظري. وهناك خمس وعشرون في المائة من هذه الدراسات «تطبق» النظريات على النقد العربي القديم والشعر الجاهلي والعباسي. وهناك عشرون في المائة من هذه الدراسات «تطبق» النظريات على الأدب والنقد من عصر النهضة الحديثة حتى أحمد شوقي وجبران خليل جبران والشابي. وهناك خمسة في المائة فقط من التطبيقات المعاصرة على أدبنا الحاضر.

وهكذا نكتشف ان **خمساً وتسعين في المائة مما نقراه من نقد في ايامنا لا علاقة له بالأدب**، ومن ثم فهناك «فجوة» بين الأثر الأدبي المعاصر لا يسدها الوصف الانشائي ولا التحليل البنيوي. وتصبح الاعمال الأدبية الجيدة في الوقت الحاضر فريسة التجاهل المطلق أو الاشارات الصحفية القاتلة. ولا يقرأ أحدنا مقالاً نقدياً يتوافر له الحد الأدنى من مقومات البحث الجاد عن «سفينة» جبرا ابراهيم جبرا أو «البحث عن وليد مسعود» أو روايات عبد الرحمن منيف أو مسرح

الطيب الصديقي أو شعر محمود درويش. يتحول هؤلاء وغيرهم عشرات إلى «نجوم» من الألفاظ في الصحافة أو من الأصوات في الاذاعة أو من الصور في التلفزيون، ولكنهم لا يتحولون إلى «رؤى» في مرآة النقد والتقويم. ماذا نقول إذن بالنسبة إلى المئات غيرهم ممن لم يصبحوا نجوماً بعد؟

أما الفجوة الأخرى، فهي بين النقد والقارىء. والاحصاءات مرة أخرى هي التي تتكلم فتقول ان مؤلفات طه حسين والعقاد ولويس عوض ومحمود العالم وحسين مروة وميخائيل نعيمة ومارون عبود واحسان عباس ومحمد مندور هي الأكثر توزيعاً بما لا يقاس بالنسبة إلى مؤلفات أي ناقد شاب مهما كان الأكثر حداثة و«بنيوية» أو العكس، الأكثر تقليداً و«وصفية». **ذلك انها فجوة غياب المصداقية. انقطع الخيط السحري الذي كان يشد القارىء إلى النقد**، فيرشده إلى العمل الجيد ويحرضه على تذوق الجديد، ويربيه على محبة الحق والخير والجمال والذود عنها. ولكن اختلاط القيم وخراب الذمم واضطراب المعايير دفع القارىء إلى الأزورار عن النقد، إلا إذا كان فضائحياً أو مسلياً يستعيض بـه عن قراءة المنقود. **هذا القارىء يقرأ كلاماً موزوناً مقفى لا علاقة له بالشعر ويقال له من «النقد» انه الشعر. ويقرأ كلاماً منثوراً باحكام له بداية ووسط ونهاية ويقال له من «النقد» إنها القصة.** ولأن هذا القارىء قرأ في المدرسة أو في الجامعة أو خارجهما شيئاً من الشعر أو النثر، فإنه **ينظر إلى «نقد هذه الأيام» كما لو انه خدعة من النصب والاحتيال.** ولأنه ليس متفرغاً للتفرقة بين نقد وآخر، فقد اتسعت الفجـوة بين الناقد والقارىء اتساعاً لا يسده الوصفيون ولا البنيويون، وإنما يحتاج لمعجزة.

ـ كانت النتيجة الثالثة ثمرة طبيعية للنتيجتين السابقتين، فغياب النقد الواقعي أو ضعف صوته أو تخلفه، وكذلك تمزق الدورة الجدلية بين الأدب والنقد والقارىء، **قد تسببا في تراكم العديد من المشكلات الفكرية والاشكاليات الجمالية دون حل او دون تشخيص واحياناً دون اكتشاف**، كما تسببا في **احتجاب** العديد من المواهب سواء بعد

ظهورها أم بانعدام هذا الظهور. وأيضاً تسببا في تضخيم بعض الاسماء وشحوب بعضها الآخر تضخماً وشحوباً مرضياً. وكذلك تسببا في **استقرار او محاولة استقرار** بعض المفاهيم والقيم الخاطئة والضارة بمستقبل الأدب وحاضر الذوق والوجدان.

ومن الطبيعي أن نهضة جديدة في مجال النقد الأدبي لا سبيل لانجازها بتنشيط بعض الاقلام المنطوية على نفسها أو المتباعدة أو باصدار مجلات ومنابر جديدة. النقد كالأدب ظاهرة اجتماعية ترتبط عضوياً بنهضة اوسع وأشمل وأعمق، هي نهضة المجتمع الذي تنتمي اليه، ونهضة القوى الحية التي تنبثق عنها.

ولكن ذلك لا يعني مطلقاً «**انتظار الفرج**» حتى يدق الباب، لأن ما نراه فوق السطح لا يحجب عنا الصراعات المعقدة في جوف الأرض الخصبة المعطاء. وهي **الصراعات** التي لا تسمح للظواهر السلبية الطاغية أن تنفرد بالساحة. ولأن النهضة لم تمت قط في أية لحظة، وإنما هي في حالة كمون هنا ونشاط هناك، تبدأ أحياناً بأشياء صغيرة ومتفرقة وفي مجالات متباعدة، ولكنها تنتهي حتماً بالتدفق في مجرى رئيسي واحد نراه في البداية ضيقاً وبطيئاً، ولكنه مع الزمن والتجارب والنضالات المستمرة والتضحيات سرعان ما يتسع ويسرع ويأخذ مكانه الطبيعي في صياغة التاريخ.

والنقد الأدبي ليس أكثر من جندي متواضع في الكتيبة المتقدمة لاستئناف هذه النهضة.

١٥ و١٩٨٥/٣/٢٢



٢ حداثة ضد الحداثة

كانت هزيمة ١٩٦٧ نهاية رؤيا شاملة في الفكر والحياة لدى جيل كامل من المثقفين ـ المبدعين، العرب. وقد تختلف مقومات هذه الرؤيا من قطر عربي إلى آخر، ومن فرد إلى آخر، ولكنها في خاتمة المطاف كانت رؤيا توفيقية في الأساس، هي امتداد لمعادلة فكر «النهضة» في عصر مختلف. أعني معادلة «التراث والعصر» أو «الاسلام والحداثة» أو «العرب والغرب» أياً كانت التسمية. وهي المعادلة التي سقطت في الواقع التاريخي عدة مرات، ولكنها على صعيد الواقع الثقافي كانت قد ابدعت الأدب والنقد العربي «الحديث». ابدعت الرواية والمسرح والقصة القصيرة، وتفاعلت مع الشعر منذ البداية، ولكنها حققت إنجازها مع نهاية الأربعينـات وبداية الخمسينـات من هذا القرن. وكان النقد جزءاً لا يتجزأ من ابداعها الأدبي، فانجزت المصطلحات المعروفة: الكلاسيكية والرومانسية، والرمزية والواقعية باتجاهاتها المختلفة، حتى أن نقدنا كان يُفرق عند هذا الأديب أو ذاك بين الواقعية الطبيعية والواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية وكأنه يتكلم عن زولا وبلزاك ومكسيم غوركي. ولكن هذا كله، في الأدب والنقد والحياة ذاتها، كان انجازاً باهراً لفكر النهضة الأدبي ومعادلتها التوفيقية.

لم يلبث هذا الفكر أن واجه امتحاناً عسيراً بعد جلاء الجيوش الأجنبية عن الأراضي العربية وبدء مرحلة «الاستقلال الوطني». وهي المرحلة التي لم تحقق الاستقلال قط، ولكنها كانت «ذروة النهضة» التي أعطت أقصى ما لديها في نقد طه حسين والعقاد وميخائيل نعيمة ومارون عبود ولويس عوض ومحمد مندور وحسين مروة ومحمود العالم، بالرغم من كل الاختلافات «الايديولوجية» بين أصحاب هذه الأسماء... فهذه الاختلافات لم تمنع الاتفاق الجوهري حول التوفيق بين التراث والحداثة. يختلف شكل أو مضمون التراث عند هذا الناقد أو ذاك، ويختلف معنى «العصر» أو مبناه عند كلٍّ منهما،

ولكن تبقىْ البنية «النهضوية» سيدة الموقف بالجمع بين قيمتين معياريتين مختلفتين: معيار القيمة التراثية ومعيار المصطلح الوافد.

وبالطبع كان هناك من لا يلقي بالاً إلى التراث ومن لا يلقي نظرة على الغرب، ولكن التيار الغالب ظل كما سمي بعدئذ «الأصالة والمعاصرة». وكانت واو العطف هي الحجاب الحاجز بين التوفيق السائد، والتركيب الواجب أن يكون. وكانت واو العطف هي الرمز اللغوي لهشاشة المعادلة التي ما إن صادفتها التحديات في الواقع والفن على السواء، حتى سقطت. سقطت كرؤيا شاملة لا كقالب مسرحي أو روائي أو كمصطلح نقدي فقط. سقطت البنية التي أفرزت الفكر «الاشتراكي الديمقراطي التعاوني» أو «الاشتراكي العربي» أو «الاشتراكي الاسلامي» إلى غير ذلك من اشتات الفكر القومي الالماني والايطالي والفكر الاشتراكي اليوغسلافي والفكر الاسلامي الاستشراقي.

سقطت البنية الاقتصادية ـ الاجتماعية ـ السياسية لهذا «التلفيق» ليعلن ـ هذا السقوط ـ نهاية معادلة النهضة وفكرها نهاية تراجيدية حادة في صيف ١٩٦٧. وكانت مسرحية «يا طالع الشجرة» لتوفيق الحكيم ورواية «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ عنواناً حاسماً على هذه النهاية التي كان لويس عوض آخر نقادها في مصر. بعدها توجه الرجل إلى كتابة تاريخ الفكر المصري الحديث. ولم يكن هذا حادثاً فردياً ولا واقعة مصرية. كان محمد مندور قد رحل قبل الهزيمة بعام، وقبله بعام آخر رحل أنور المعداوي، وبقي عبد القادر القط وعلي الراعي وشكري عياد ومحمود العالم، بعضهم ظل أسير العمل الجامعي، والبعض الآخر أسير العمل الاداري، والبعض الثالث أسير القهر السياسي. ولكن «دورة نقدية» كانت كالدورة الأدبية قد اكتملت.

ولم يحدث فراغ، إذ كانت الرؤيا الجديدة تتخلق منذ بداية الستينات أدباً ونقداً. في الخمسينات كانت «البشارة» من الشعر قد اقبلت. بشارة عربية، وحركة جيل لم يجمع بين «وحدة البيت» و«وحدة القصيدة» كما فعلت الرومانسية العربية في مصر ولبنان ...

والعراق. وإنما أضحت «وحدة القصيدة» هي الهدف المتحقق في بنية شعرية. الجيل نفسه في المسرح ينقل الدراما العربية من «حاصل جمع الحوار واللغة الفصحى» كما كان الأمر عند توفيق الحكيم، إلى البنية الدرامية التي حققها في قلب التراث وقلب العصر الفريد فرج ونعمان عاشور وميخائيل رومان ومحمود دياب في مصر. وكانت الستينــات هي «تاج» الشعر الجديد والمسرح الجديد.

ولكن جيلاً آخر نقيضاً لواقع مهزوم يظهر في الوطن العربي من المحيط إلى الخليج هو الذي يصوغ «الرؤيا الجديدة». كانت ثورة الشعر وثورة المسرح جسراً فقط إلى هذه الرؤيا التي اقتحمها أيضاً بعض ثوار الشعر وبعض ثوار المسرح، وبين أعمدة الرؤيا كان هذا الجيل الذي بدأ يكتب قصة جديدة ورواية جديدة وشعراً جديداً ومسرحاً جديداً. وهو جديد قياساً إلى «التجديد» القائم نفسه: سعد الله ونوس، عصام محفوظ، ممدوح عدوان، هاني الراهب، أمل دنقل، محمد عفيفي مطر، محمد زفزاف، جمال الغيطاني، الياس خوري، عبد الحكيم قاسم وعشرات غيرهم ممن ـ ربما ـ لم ينشروا حرفاً طيلة الستينات. ولكنهم تكونوا خلالها، تكونت رؤياهم ورؤاهم، رؤيا العصر الجديد تجمعهم، ولكن رؤاهم في إطار هذه الرؤيا تختلف.

وكان النقد أحد عناصر الرؤيا الجديدة، ولكن الابداع الأدبي كان أسبق وأكثر نضجاً. وكان الميراث فقيراً في قضية أساسية هي أننا تسلمنا «التاريخ الأدبي» سرداً حكائياً مسطحاً يفتقر إلى تصوّر أفقي افتقاره إلى التصوّر الراسي، فجاءت العلاقة بين قصة يكتبها زكريا تامر، وأخرى يكتبها فؤاد التكرلي، وثالثة يكتبها يوسف إدريس كالعلاقة بين اللغة الهيروغليفية واللغة الصينية: مجموعة من الصُّور. وجاءت العلاقة بين الجواهري وحسب الشيخ جعفر كالعلاقة بين كلكامش والعنقاء: أساطير.

لم نرث عن جيل «العمالقة» ولا عن جيل «الأساتذة»: القانون الأساسي لتطور التجربة الأدبية العربية، ولا القوانين النوعية لتطور الكتابة المختلفة. وقد أدى غياب هذه اللوحة عن المخيلة النقدية

العربية المعاصرة إلى غياب الأدوات الخاصة بأي منهج إجرائي، بل لقد أدى هذا الغياب في الحقيقة إلى نفي أي «منهج» في الحركة النقدية العربية الحديثة. الخيال الأدبي لدى الناقد العربي قاصر سلفاً عن ادراك ابعاد البنية التاريخية للأدب العربي الحديث، ومن ثم فهو قاصر عن تلمس الخصائص الموضوعية للكتابات المختلفة: شعر، قصة، رواية، مسرح. ولذلك عرفنا غالباً «الناقد الموسوعي» بالمعنى المجازي للكلمة، أي الناقد الذي يكتب عن كل «أدب» بمقاييس واحدة لا تفرق بين النص الشعري والنص الروائي إلّا من حيث العلامات الخارجية كالقافية والسرد وما إلى ذلك.

في غيبة الوعي المنهجي الذي يكتشف خصوصية تجربتنا الأدبية، وقع النقد في إسار الانطباعية والجزئية فكرر نفسه واجتر، إلى أن وقع التحدي الأكبر، وهو بزوغ الرؤيا الجديدة على انقاض الثقافة المهزومة. هنا وقع النقد في إسار النص. إنطباعية جديدة، ولكنها تستلهم التجربة الجديدة بأقصى ما تستطيعه من قدرة على «التذوق». ولم يكن حال المصطلح الغربي أفضل، فقد كان «مسرح العبث» كما تواضعنا على تسميته، وكذلك «الرواية الجديدة» في أوروبا وأميركا يطارد «النقد الجديد» لإبداع المصطلحات البعيدة عن الغموض والقادرة على التوصيل. ولكن «مناهج النقد» في الغرب لم تفزع من التجارب الطليعية، ولم «تتخصص» فيها، لأنها كانت تملك التراث المنهجي الذي يشارك في تجديد أدواتها وهي تتناول الظواهر الجديدة بل ترهص بها أحياناً ولا تفاجأ.

في بلادنا كان الربط السطحي بين الأدب والسياسة من عناصر الرؤيا المهزومة. لذلك كان على النقد «الواقعي» أن يجدد نفسه ، وقد فعل في حدود ضيقة. وكان على النقد «الفني» كما دعا نفسه أن يخرج عن حدود الانطباعية.

وظل الابداع في مختلف الأقطار العربية يقدم التجارب والنماذج التي تراكمت خلال عقدين، وتخلف النقد عنها. كان الابداع ولا يزال متمتعاً بهذه القدرة على الاختراق، وتجاوز التخلف البنيوي في القوام

الاجتماعي ـ الثقافي. أما النقد فلم يستطع، وظل جزءاً من التجانس الاجتماعي ـ الثقافي.

وكانت المجتمعات العربية قد دخلت مع الهزيمة مرحلة من الانحطاط وصلت بكاتب لبناني أن يدعو علناً إلى «نقد طائفي»، فلا سبيل لاكتشاف النص بغير الكشف عن طائفة صاحبه. ولكن الانحطاط الذي ترافقت خلاله خطوات النفط والحروب الأهلية والطائفية والاقليمية والحدودية، كان قد استطاع أن يكرس انفصام عرى معادلة النهضة ويحول دون ولادة البديل الذي هجس به «الأدب الجديد»: الكتابة النقيض للواقع.

على الصعيد الفكري ـ السياسي كان المدّ السلفي يتعاظم ببطء في البداية ثم بمعدلات أسرع. وفي هذا الوقت تماماً «ظهرت» الترجمات فالتطبيقات العربية لمناهج «الحداثة» في الغرب، والمقصود بها الألسنية والبنيوية.

لم تكن إبداعات الحداثة العربية قد خرجت من معاطف بيكيت، أو ألبي أو آرابال أو ناتالي ساروت وروبيربانجيه وميشيل بوتور وجينيه وويستر وبنتر، وإنما خرجت من احشاء الأرض العربية: لغةً ونسيجاً وتراكيب وشخصيات ورؤى ودلالات. ليست «احشاء الأرض العربية» انشاء رثّاً، ولكنها التاريخ والمجتمع واللسان والعين، روح الشكل وبناء التكوين.

لم يصدر النقد البنيوي وشبه البنيوي والألسني وشبه الألسني والمنسوخ والممسوخ عن الكلمة واللغة واللسان العربي، أي أنه لم يتوج رصيداً من أبحاث عربية. وإنما جاء وجهاً آخر للعملة ذاتها: السلفية الشعبوية على وجه، والنقد النخبوي على الوجه الآخر. كلاهما «هروب ما» من اشكالية حادة.

النقد في الأصل هو رؤية. نقد الحداثات العربية، تحوّل إلى «شاهد» لا إلى رائي، أي صاحب الرؤية النقدية لمجمل الأثر الأدبي. واصبح النقد «الحديث» توصيفاً كميّاً بلاغياً بيانياً للكيان اللغوي بمعزل عن «النظام الدلالي» لهذا الكيان. ولم يعد ثمة فرق بين «تكوين» وآخر

إلّا في «الصفات» غير المعيارية. كان النقد بذلك، كالفكر السلفي تماماً، هروباً من مواجهة الاشكالية: البحث عن بديل للنهضة التي كانت ولم تعد. توقف النقد عن أن يكون نقداً. لم يتمكن طيلة عقد ونصف العقد تقريباً من صياغة حركة نقدية تجيب على الأسئلة المعلقة، وتستكشف المعايير المجهولة.

في أزمنة النهضة كانت هناك حركة نقدية. علامتها الأولى تلك «المعارك» التي لم تخمد على مدى نصف قرن: معركة«الديوان» بين شوقي والعقاد في أوائل العشرينات، ومعركة الواقعية بين طه حسين والعقاد من ناحية، ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس والشرقاوي ولويس عوض من ناحية أخرى. أو معركة الفصحى والعامية، أو معركة التجديد في الشعر أو معركة التأصيل والتغريب، إلى غير ذلك من معارك أرست ملمحاً في الحركة النقدية. وكانت العلامة الثانية هي «المنابر» التي تجوب الوطن العربي كمجلة «الرسالة» للزيات، أو «الآداب» لسهيل ادريس. وكانت العلامة الثالثة هي التيارات الأدبية التي تجمعت حول مجموعات من القيم والمبادىء والرموز.

في الوقت الراهن ليست هناك معارك ولا مجلات ولا تيارات. البنيوية ليست تياراً. الواقعية لم تعد تياراً. هناك اجتهادات فردية منعزلة عن بعضها البعض، وعن القارىء، وعن العمل الأدبي. ولذلك فقدت تأثيرها على مجرى الحياة الأدبية. أصبح العمل الأدبي ـ ربما للمرة الأولى في تاريخنا الحديث ـ وحيداً. أما النقد فهو اشعاعات متفرقة كانجازات خالدة سعيد وكمال أبو ديب وجابر عصفور ومحمد برادة. وكلهم من الذين تفاعلوا مع أكثر من «حداثة»، ولكن الأصل فيهم كان النقد كرؤيا لا كتوصيف الشهود.

أزمة النقد الراهنة جزء لا ينفصل عن أزمة الثقافة العربية التي تتقاطع مع ازمات المجتمعات العربية كلها، طالما أن التحديث يرادف الاغتراب، وليس الاختراق، كانت الحداثة الشعرية العربية في الخمسينات حداثة نمطية: أراغون والوار ولوركا ونيرودا في جانب، وسان جون بيرس وت. س. اليوت وازرباوند في جانب آخر. وكان النقد

يشكل تقاطعاً مع الشعر. لم تعد لدينا الآن حداثة واحدة. حداثات عدة غير نمطية. ولكن النقد الذي يرتدي ثياب الحداثة أصبح موازياً لها دون نقطة تقاطع واحدة.

وهكذا فالنقد الذي ينفي التاريخ يفقد مشروعيته الوظيفة ويرسخ استلاب الوعي منذ أن تحوّل إلى تقنين للراهن في لحظة ثبات. وهو بذلك أحد تنويعات الفكر المحافظ الذي يلتقي بالمد السلفي من الباب الخلفي. جوهر اللقاء بين «الحداثة» النقدية (وليس التحديث) والسلفية هو نفي التاريخ. السلفيون ينفون التاريخ في المدينة الفاضلة، والحداثيون من النقاد العرب ينفون التاريخ في «المثال» و«النموذج». وجهان لعملة واحدة.

هذه «الحداثة» ضد الحداثة الواجبة الوجود في مواجهة التقليد السائد، أي ضد «التركيب» لمعادلة جديدة تتجاوز سقوط النهضة. هكذا كانت وبقيت خصوصية النقد العربي في العصر الحديث، فهو ليس نقداً أدبياً وحسب، وإنما هو أحد عناصر البنية الثقافية ـ الاجتماعية. وفي غياب نقد النقد وتغييب قوانين الحركة الأدبية تتلاشى من وعي البعض منّا أهمية النقد الذي يتجاوز مدلوله التمرينات المدرسية في علم البلاغة.

١٩٨٧/٣/٢٩

٣ انهم يكتبون النقد السرّي

ماذا جرى للنقد حقاً؟ ليس سؤالاً أكاديمياً محصوراً بين صالونات المثقفين، وإنما هو سؤال اجتماعي في الأساس. النقد في مختلف عصوره وبيئاته هو أحد العناصر الرئيسية الثلاثة في الدورة الأدبية ـ الاجتماعية: الابداع، القارىء، الناقد، شأنه في ذلك شأن «النص»، خطاب لا يكتمل بغير القراءة. وإذا كانت قراءة النص الابداعي لا تحتاج أحياناً إلى القراءة بمفهومها البسيط الشائع، فإن النقد يحتاج دوماً إلى مختلف القراءات.

في ظروف الانعطاف التاريخي بفن ما أو بأدب ما، تصبح هناك موجات طليعية تشوب قراءتها لحظة ولادتها سمات الغموض. ومع الزمن يتحول الأصيل فيها إلى الوضوح التام حتى ليصبح كلاسيكياً. ما الذي تغيّر؟ العمل الفني هو هو، ولكن القراءة تغيرت، والنقد هو الذي أسهم في التغيير، أي أنه جزء لا يتجزأ من عملية تلاشي الغموض.

عندما ظهرت الدادية والرمزية والسوريالية والتعبيرية والتكعيبية ثم التجريدية في الفنون والآداب الأوروبية كانت كلها أعمالاً غامضة. وكذلك الأمر حين ظهر ما تواضعنا على تسميته بمسرح العبث والرواية المضادة وغير ذلك. ولكن النقد الذي صاحب نشأة وتطور هذه الابداعات، بمختلف مدارسه ومناهجه، لم يكن غامضاً قط. وباستمرار كانت هناك مدارس نقدية متصارعة. ولكنها حتى تتصارع كانت واضحة. وباستمرار كان هناك نقد طليعي، أي أنه يواكب الأدب أو الفن الطليعي ويفسح له المكان لدى الذوق العام. ولكنه كان نقداً واضحاً غايته الدفاع عن الأدب الجديد أو الفن الجديد وحماية التجارب الجديدة واستقطاب الرأي العام الأدبي والفني إلى جانب هذه التجارب. كانت ولا تزال احدى وظائفه الهامة هي اقناع الآخرين بإساغة أعمال بيكاسو وت. س. اليوت، وصامويل بيكيت وناتالي ساروت. ومن الطبيعي أنه يستحيل على الغموض أن يقنعنا بالغموض،

وإنما نتوقع أن نزداد فهماً واحساساً وادراكاً لابعاد هذا «الغامض». وهي مهمة النقد، فهو ليس واضحاً فقط، بل قادراً كذلك على ايضاح ما نراه غامضاً، أي أنه يكسر الحواجز بيننا وبين النص.

ذلك هو النقد الذي يختلف تماماً عن «علوم» الدراسات الأدبية التي قد يدخل أصحابها مختبرات الأصوات والانثروبولوجيا واللسانيات وعلم الاجتماع لاكتشاف الذبذبات والانساق والبنى التي تشكل الكينونة اللغوية (وربما الاجتماعية والتاريخية) للعمل الأدبي. هذه الاكتشافات، بموازاة التقدم التكنولوجي الهائل، تساعد النقد الأدبي والفني بغير شك، ولكنها ليست النقد. أصحابها من العلماء أو الباحثين، وليسوا من النقاد. وربما تنتهي هذه الأبحاث (العلمية) إلى أدق توصيف للعمل الأدبي. ولكن النقد ليس مجرد وصف حتى عند غلاة القائلين بأدبية الأدب (أو مائية الماء!). وإنما هو تحليل وتركيب وتقويم. وهي عمليات يجب أن تستفيد من منجزات العلم، ولكنها تتجاوز البحث (العلمي) إلى مرحلة الخطاب الاجتماعي الواسع، خارج أسوار المختبر. وحين ينشر علماء الادب ابحاثهم الدقيقة في مجلات شديدة التخصص وتصدر مرة أو مرتين أو ثلاث مرات في العام، فإنهم لا يرون في هذه المجلات منابر، بل مختبرات. أي أنهم يكتفون بنشر نتائج أبحاثهم على زملائهم في التخصص، وليس على «مجتمع القراءة».

ومن يسمون أعمالهم في الغرب بالنقد الرمزي أو الأسطوري أو التجريبي، فإنهم يقصدون الأدب بالرمزية والأسطورية والتجريب وليس النقد. أي أن الناقد منهم مختص بالأدب الرمزي أو الأسطوري، وهكذا. أما النقد نفسه فهو الذي يشرح ويفسر ويحلل الرموز والأساطير وما إليها من جماليات نتصورها في البداية غامضة.

وليس معنى ذلك أنه لا فرق بين نقد وآخر، وكأنه أداة محايدة، فالنقد الذي ينحاز إلى الشعر الحديث أو الرواية الجديدة تختلف أدواته في التعبير وعناصره في التفكير عن النقد الذي يهاجم التحديث أو التجديد، فهو يتعامل مع المادة موضع الجدل من موقع المشاركة لا

من موقع الغربة. وهو فرق خطير، لأن محامي الحداثة أو التجديد سوف يدعو للرثاء إذا لم يكن هو نفسه مجدداً أو متجدداً. أنه ليس شارحاً للغموض، وانتهى الأمر. وإنما هو «متورط» في الدفاع عن «وحدة التفعيلة» مثلاً، وفي تحطيم «الجدار الرابع» مثلاً، وفي «الغاء الازمنة» مثلاً، وهكذا.. والتورط يعني المساهمة الايجابية في بناء رؤية جديدة للأدب والحياة. ولذلك فهو ليس محامياً عن التجديد فقط، ولكن عليه ان يقوِّم هذا التجديد نفسه من حيث الأصالة والدلالة. أصالة الموقع في البناء الأدبي العام، ودلالة هذا الموقع في البنية الثقافية ـ الاجتماعية الشاملة.

ودائماً كان هناك في كل الآداب من يبحث عن «أدبية الأدب»، ومن يبحث عن «اجتماعية الأدب»، ومن يرفض التناقض بين «الأدبية» و «الاجتماعية». ولكن المشكلة أن المصطلح يتمتع بمميزات عصره وحدها، بل ومميزات بيئته وحدها.. فالمسافة هائلة بين «المعادل الموضوعي» و «البنيوية» مروراً بما كان يسمى «النقد الجديد». وفي النتائج العملية يبدو الاختلاف جوهرياً بين هذه المصطلحات إذا وضعناها اليوم جنباً إلى جنب على مائدة واحدة، ذلك أنه ليست هناك فراغات في الزمن الذي امتلأ بتجارب علمية واجتماعية وأدبية لم تكن قائمة في الذاكرة النقدية لجيل سابق. ولكن هذا لا يمنع أن هناك «مساراً» للقول بأدبية الأدب، فالمصطلح له جذور، له تاريخ. وأسبابه تختلف من مرحلة إلى أخرى، وقد يرتبط المصطلح الأدبي في عصر معين بغابة متشابكة من المصطلحات في مجالات أخرى باعتباره توأماً بين عدة توائم ولم يولد منفرداً. وقد يولد ولادة محلية خالصة غير قابلة للتصدير.

وقد تمنحه ظروف الاستيراد ملامح جديدة لم تكن له في الأصل. حكاية «الفن للفن» التي أقامت الدنيا في بلادنا خلال الخمسينات والستينات، لا علاقة لها من قريب أو من بعيد بالأصل الفرنسي لهذا المصطلح. ولكن هذا لا ينبغي، انها ـ بالمعارك التي اشعلتها ـ اكتسبت قواماً محلياً مستقلاً، هو في خاتمة المطاف قوام سياسي. هكذا أصبح

القائلون بالفن للفن نقاداً فقط، أما أعمالهم الادبية فلم تكن لها أدنى علاقة بالمضمون المصري (والعربي) للشعار، أي انهم قلبوا الأوضاع تماماً، فالرمزية أو السوريالية أو البرناسية هي الأدب أولاً واخيراً. أما النقد الذي واكب ودافع عن هذه الاتجاهات فلم يدع نفسه ولم يسمه الآخرون نقداً برناسياً أو دادياً. في بلادنا حدث العكس، فأصبح «الفن للفن» دعوة نقدية لا نماذج أدبية لها.

والحقيقة الاجتماعية لهذا المصطلح ومترادفاته في ثقافة الخمسينات والستينات هي أنه كان درعاً سياسياً لأصحابه ممن يخشون الجهر بمعارضة «الثورة». وكذلك الأمر بالنسبة لأصحاب الشعار الآخر «الأدب في سبيل الحياة»، فقد كانوا في غالبيتهم يصدرون عن موقف سياسي معلن، أي أن الفريقين في واقع الامر كانا ينظران إلى العمل الأدبي نظرة سياسية أولاً، وباعتباره شكلاً، «و» مضموناً ثانياً.. والفرق هو أن المعارضين للثورة تمسكوا بالشكل والمؤيدين (لهذه الثورة أو الثورة الأشمل) تمسكوا بالمضمون. أما الذين قالوا بالشكل والمضمون فقد قالوا ذلك على سبيل «التوفيق» الكمي لا على صعيد «التركيب» الكيفي.

كان المعارضون سياسياً للنظام يهربون عملياً من «النقد» حين قالوا بـ «الأدب من داخله» (هل تختلف عن أدبية الأدب؟) حتى أن حصادهم من «هذا النقد» لم يشكل تياراً ادبياً ولا تاثيراً على مجرى الحياة الأدبية في مصر، بالرغم من انه كان يضم في اهابه صفوة من مثقفي قسم اللغة الانكليزية في كلية الآداب، وصفوة من مثقفي قسم اللغة العربية بالشكلية ذاتها. وكانت الأعمال الادبية لأصحاب هذا النقد برهاناً معاكساً لمصطلحاتهم وبعض هذه الأعمال (كمسرحية «بلدي يا بلدي» لرشاد رشدي) اكدت بما لا يدع مجالاً للشك أن صاحبها كان يكبت معارضته الحقيقية للنظام الناصري تحت غلاف الشعار الغامض «الفن للفن» هروباً من النقد الذي من أهم صفاته المباشرة في القول

أما النقد الذي لم يهرب من المواجهة فقد سادت مصطلحاته

ومعاييره سلباً وايجاباً على الحركة الأدبية. وعندما اختفى أصحابه فترة طويلة وراء الأسوار، جرؤ يوسف السباعي ذات يوم على أن يكتب مقالاً عنوانه «أعطيت هذه القصة صفراً». وشرح لنا الموقف، فقد كان أحد أعضاء لجنة التحكيم في مسابقة نادي القصة. ووقعت بين يديه قصة «رائعة» على حد تعبيره، ولكن بطل القصة كان عاملاً في مصنع أحد كبار الأثرياء قبل الثورة، وقد بترت الماكينة اصبعه اثناء العمل فكان مصيره الطرد. قال الناقد الذي كان يشغل عدة مناصب رسمية في ظل الثورة ان هذا الكاتب موهوب وصاحب صوت متميز، ولكنه يحرض العمال على صاحب العمل، لذلك أعطى قصته صفراً. وهو، كما ترون، حكم سياسي محض لا علاقة له بأدبية الأدب او الأدب من داخل. وإنما كانت هذه كلها ـ ولا تزال في صيغ جديدة ـ شعارات الهروب من النقد في ظل الخوف من السلطة، سلطة الدولة او سلطة المجتمع أو سلطة الانتماء بالتمني أو بالفعل إلى تكوين اجتماعي يعارض التقدم. وسرعان ما تذوب هذه الشعارات حين يدور الزمن دورته ويمسك أصحابها بصولجان السلطة الثقافية، الحقيقية أو الوهمية. حينذاك يرفضون مقولة الفن للفن، ويصرخون بأن الأدب التزام بالأخلاق والقيم والعقائد. الآن أصبح على غيرهم أن «يهرب» بأسلوب جديد.

لم يثمر شعار «الفن للفن» أدباً ولا نقداً ذا بال في حياتنا الثقافية طيلة العقدين الأخيرين.. أولاً، لأن أصحابه الأساسيين كانوا قد ودعوا الثقافة إلى السياسة، وودعوا المعارضة إلى الموالاة، فلم يعودوا في موقع الخوف من أحد.

وفي المقابل كان أصحاب شعار «الأدب للحياة» أو «الأدب الهادف» أو «الأدب الملتزم» قد دخلوا مرحلة جديدة من الانحسار، سواء بابتعادهم القسري عن مواقع التأثير، أم بتجريدهم من المنابر، أم بهجرتهم إلى الخارج أم بنفيهم إلى الصمت. ولم يتوقف الابداع في مصر لحظة واحدة عن الولادة والنمو والتطور. ولكن النقد هو الذي تعقدت به السبل. وليس المقصود هو النقد الواقعي أو غير الواقعي،

وإنما النقد بحد ذاته هو المقصود، فقد اختفى أو تخفى بين جدران الجامعات على هيئة أطروحات جامعية للطلاب أو الأساتذة، بهدف الحصول على درجات علمية أو ترقيات أو كمحاضرات للتدريس والحفظ.

وحتى هذا النقد، فقد كان أقرب إلى الدراسات الأدبية وتاريخ الأدب منه إلى النقد، كما أن جمهوره لم يتجاوز أسوار الجامعة في الأغلب. ولم يكن في المستطاع أن تخرج هذه الدراسات الأكاديمية إلى الجمهور الواسع لترتاد معالم اتجاهات جديدة في الأدب تتبلور منها التيارات النقدية كما كان شأننا في الماضي القريب (طه حسين، محمود مندور، لويس عوض، عبدالقادر القط، شكري عياد... الخ)، وكما هو شأن الجامعات في الغرب حيث تسمى «مصنع النقاد».

ولكن ما جرى في ماضينا القريب وماضي وحاضر الآخرين هو أن الجامعات لم تكن معزولة عن المجتمع، وإنما كانت ولا تزال عند غيرنا جزءاً لا ينفصل من الحركة الاجتماعية الشاملة تتاثر بها وتؤثر فيها. ومن بين التأثرات المتبادلة، هذه العلاقة الواجبة الوجود بين القارىء والمبدع والناقد، فالأدب يولد في الشارع خارج أسوار الجامعة. والقارىء يتذوق الأدب بالرفض والقبول خارج أسوار الجامعة. والأدب تتعدد منابعه وموجاته، ومن ثم تياراته، والقارىء كذلك. ولكن الحلقة المفقودة كانت النقد الذي اتخذ من الأزياء الأكاديمية درعاً مضاداً للرصاص السياسي (التهديد بالفصل، أو النقل إلى عمل غير جامعي، أو منع الترقية إلى غير ذلك من أشكال الاضطهاد المحتمل). وحرمت الساحة الثقافية بذلك من ولادة تيارات نقدية جديدة بصورة طبيعية.

وكانت المفارقة طيلة السبعينات أن هناك أدباً جديداً في مصر ارتاده شباب الستينات، وأضافت إليه أجيال جديدة بعض الملامح، ولم يجد من التحليل والتقويم والمتابعة الدقيقة الصبورة ما يبلور اتجاهات نقدية واضحة.

وإذا كان من المهم التمييز بين كتابات غير الموهوبين وأدب المبدعين الحقيقيين، فإن هذا التمييز من المهام الأولية في أي نقد،

ولكنني ازعم أن من مهام النقد الأساسية تبين العلامات الفارقة لكل كاتب واستقصاء «المشترك في العمق» بين مجموعة من الأدباء الذين يختلفون مع المجموعات الأخرى، لا في درجة الموهبة، وإنما في نوعية الكتابة. انني لا أعتقد مثلاً بأية قرابة أدبية تربط في العمق بين ما يكتبه جمال الغيطاني وما يكتبه يوسف القعيد، أو بين ما يكتبه بهاء طاهر وما يكتبه عبدالحكيم قاسم، أو بين ما يكتبه محمد عفيفي مطر وما يكتبه محمد ابراهيم أبو سنة، وهكذا. لا تكفي المجايلة قاسماً مشتركاً. ولذلك يمكن القول بأن ثمة تيارات أدبية متعددة في اطار الجيل الواحد وفي اطار الاتجاه السياسي المتقارب.

أن هذا التعدد الأدبي المؤكد في بلادنا لم يؤثر على النقد المحبوس في القفص الأكاديمي والممنوع من الانطلاق إلى معانقة الابداع الحي في الشارع الثقافي المصري. وهو الابداع الذي أرى انه حقق خطوات جديرة بكل الاهتمام منذ بداية هذا العقد. تعمقت تجارب العقد الماضي وترسخت وتفاعلت أجيال مع بعضها البعض على نحو غير مسبوق، ولا حتى في الستينات، باستثناء الفن المسرحي الذي يعاني من التوقف والتعب والارتباك طيلة العشرين عاماً الماضية على وجه التقريب.

كانت حركة القراءة والابداع تستوجب من النقد المتابعة المتأنية لاستخلاص الملامح المميزة للتيارات المختلفة. ولكن النقد الأكاديمي المتمترس وراء التاريخ الأدبي والمصطلحات الغامضة لم يستجب للنداء. وإنما راح في غيبة النقد الحقيقي يقفز الأسوار متخطياً واقعه الثقافي والأدبي إلى حيث «المصطلح الجاهز» في الغرب.

انها أولى السمات الضرورية لفهم هذا النقد السرِّي الذي لم يصدر قط عن التجربة الأدبية أو النغوية في بلاده، وإنما راح يستنجد بالغرب أن يمنحه «حداثة» لا تمنح، لأن الغرب نفسه يعلم أن الحداثة تولد من احشاء التجربة الأدبية أو لا تولد على الاطلاق.. بل ان المفاهيم المتعددة للحداثة في الغرب نفسه (فهناك حداثات لا واحدة بعينها) إنما هي نسق بين أنساق البنى الاجتماعية كلها، اي أن المجتمع

الحديث والإنسان الحديث والجامعة الحديثة والتعليم الحديث والاعلام الحديث، تتكامل كلها مع حداثة الأدب والنقد. ولأن الحداثة رؤية وليست تياراً، فإن تيارات الحداثة الغربية تتعدد بطول المجتمع وعرضه.

اللسانيات والأنثروبولوجيا البنيوية وسوسيولوجيا المعرفة، ليست وليدة الأمس القريب في الثقافة الغربية. انها ثمرة دراسات ومختبرات وأبحاث في أوروبا والولايات المتحدة منذ عقود مضت. والبنيوية ظهرت أولاً وأخيراً كفلسفة شاملة في الوجود والمجتمع، لم تترك مجالاً معرفياً واحداً إلا وأثرت فيه. وكان للعلوم الدقيقة، وانجازات الثورة الالكترونية، دورها الحاسم في تحديد مكونات «الفلسفة الجديدة» ذات التأثير في مختلف العلوم الاجتماعية بدءاً من التحليل النفسي إلى علوم الاتصال والاعلام. ولم يكن النقد الأدبي إلا أحد مجالات التطبيق الألسني والدلالي والبنيوي. ولم يكن النقد الادبي كله هو الذي تأثر، وإنما أحد قطاعاته، وكانت هناك دوماً قطاعات أخرى تتطور في خطوط موازية أو متقاطعة ولكنها مستقلة عن البنيوية وفي تناقض معها أحياناً.

نحن إذن أمام «حداثة» غربية وليس أمام «الحداثة الغربية»، وهي رؤية شاملة وليست في الأصل مذهباً في النقد، وإنما النقد أحد تطبيقاتها. وهي حصيلة سياق متشابك ومتكامل من النظم المعرفية المتعددة الروافد والجذور الاختبارية الموغلة في الدرس والبحث طيلة عشرات من السنين. وقد «ازدهرت» في مواجهة التيارات الراديكالية من ناحية، وبحثاً عن بديل «حديث» للتيارات المحافظة الكلاسيكية من ناحية أخرى.

ما علاقة ذلك كله بنا؟

علاقته أن بعضاً من الجادين الخائفين المهزومين المختنقين في القفص الأكاديمي، من ذوي الانتماءات الفكرية المختلفة، ظنوه فرصة العمر لرفع راية التجديد دون «خوف»، وذلك باستخدام أدوات الحداثة الألسنية والبنيوية الغربية في التنظير والتطبيق.

يجب الاشارة هنا إلى أن قطاعاً لا يستهان به من مثقفي المغرب

العربي ـ وخصوصاً المغرب الأقصى وتونس ـ كانوا السباقين إلى ترجمة واشاعة المصطلحات والمقولات الجديدة، باعتبارهم في السياق الفرانكفوني. وهناك أفراد من لبنان وسوريا، ولكن الاحتفال الرسمي كان في مصر.

وهي مفارقة. أولاً لأن مصر صاحبة تراث في النقد والابداع لا يجعلها متلهفة على النقل والتقليد. كما أن مصر لم تكن في أي يوم جزءاً من النظام الفرانكفوني، أي انها ليست كبعض لبنان وبعض المغرب ترى فرنسا «أماً حنوناً» والناقد الفرنسي أباً شرعياً. لذلك كانت المفارقة هي لجوء «الحداثيين المصريين» إلى فرنسا في الأغلب رغم أن ثقافة المثقفين منهم وافدة من بلاد الأنغلوساكسون.

على أية حال، فإن تبعية الفرانكفوني ظاهرة معقدة، ولا علاقة لها بظاهرة النقد «الحداثي» ـ وليس الحديث ـ في مصر.

قفز البعض فوق واقعهم، وايضاً فوق واقع غيرهم. أن احداً منهم لم يلتفت إلى جذور وسياق الالسنية والبنيوية، وإلا لاكتشف أن النتائج (وهي المصطلحات وأدوات المنهج ودرجة الانتشار المعرفي) مرتبطة بأوثق الارتباط بجذور لغوية محلية (غربية وغير قابلة للتعميم) وكشوف انثروبولوجية وتجارب اجتماعية ومناخات سياسية شديدة التباين مع جذورنا اللغوية وتجاربنا الأدبية وجملة مواقفنا من الأنثروبولوجيا. والمصطلح ليس طائرة يمكن أن نركبها دون أن نخترعها، وإنما هو بنية مجازية تحمل في تضاعيفها كل المقدمات وتضاريس السياق.

المنهج القابل للتعميم هو الذي يعثر على مواده الأولية في تربتنا الحضارية أو الثقافية أو الاجتماعية. وبالرغم من أية تحفظات على عجزنا المستمر في استنبات المصطلحات أو غرسها في أرضنا، إلا أن الكلاسيكية والرومانسية والرمزية والواقعية كانت مصطلحات تجد مادتها الخام في حياتنا وآدابنا. كان مجتمعنا في إحدى المراحل يمر بتجربة رومانسية، ولم يشذ ادبنا عن هذه الرؤية. وفي مرحلة أخرى تطور مجتمعنا في اتجاه الواقعية، فأقبل النقد الواقعي ـ كالنقد الرومانسي ـ من داخله ومن خارجه متفاعلاً مع التجارب المشابهة

والمناهج القابلة للتعميم.

لم تكن الألسنية أو البنيوية ثمرة دراسات لغوية وانثروبولوجية مصرية أو عربية، ولم يكن استخدامنا لمصطلحاتنا عن وعي بمقدماتها وسياقها، وإنما عن غيبة الوعي بمقدماتنا وسياقنا.. فلم تتبلور هذه المصطلحات من حصاد التعامل مع أدبنا ولا من رصيد الحداثة في مجتمعنا ولا من مستوى العلوم الاجتماعية المختلفة في بلادنا. وإنما اعتمد استخدامنا لهذه المصطلحات على الترجمة أولاً وأخيراً، وأصبح الناقد الفرنسي أو الانكليزي أو الأميركي هو ناقدنا باسم مستعار. وكانت التجربة مستحيلة، وكانت في بدايتها تعبيراً عن مشكلة فأصبحت جزءاً من المشكلة.

وكان المشهد المثير هو أن مداً سلفياً متعاظماً في المجتمع ـ باسم البحث عن الأصالة ـ تجاوره كتابات تغريبية إلى الحد الأقصى، معزولة إلى الحد الأقصى، وكأنها في جزيرة مهجورة. والحقيقة أن «الخوف» القديم الذي أثمر في الماضي شعار «الفن للفن» قد تضاعف بخوف جديد من «الشارع» نفسه. ولذلك فالانتماء إلى هذا النوع من الكتابة قد تعددت روافده: الرافد الأساسي هو امتداد لشعار «الفن للفن» و «الأدب من داخله» و «الأدب هو هو» فأصبح يسمى ـ من قبيل الترجمة الحرفية ـ بالأدبية والشعرية (وكأن الأمر يحتاج إلى ترجمة). وهؤلاء هم المحافظون القدامى الذين لم يغيروا جلودهم بل ظلوا أمناء لماضيهم وقد استضافوا بريقاً من المصطلحات «الحديثة». ولعلهم ارادوا الدفاع عن «نقدهم» المتهم بالانطباعية والانشائية، بأنهم ـ اخيراً ـ امسكوا بتلابيب «العلم».

الرافد الثاني هم «الملتزمون» القدامى أو المهزومون المحدثون لذين اكتشفوا طوق النجاة من الاتهام السياسي في النقد الألسني أو لبنيوي أو غير ذلك من مصطلحات.

هذه اذن العلامة الأولى التي تميز هذا «النقد» ان أصحابه من لمحافظين. وهم محافظون في الفكر والحياة بحيث تستحيل احداثتهم» مجرد شعارات يتسترون بها، وهل يمكن لإنسان غير

حديث أن يكون أدبياً أو ناقداً حديثاً؟ وحتى على صعيد المصطلحات، فهم يرتبطون بأكثر أنواع الحداثة الغربية تعرضاً للأفول.

والعلامة الثانية هي أنهم يمارسون النقد السري بمعزل عن مجمل الحياة الثقافية والاجتماعية في بلادنا، فالأنثروبولوجيا المصرية ـ والعربية ـ ذاتها، فضلاً عن الفلسفة وعلم الاجتماع، ليست بنيوية على أي نحو من الانحاء.

والعلامة الثالثة هي أن الحصاد الفعلي لهذه الكتابات محصور وليس محاصراً، لا يخاطب القارىء ولا المبدع، فلم يشكل تياراً ثقافياً.. لم يستطع الارتباط أو الالتزام بتجارب أدبية جديدة من أي نوع، ولم يستقطب جيلاً من المبدعين أو فروعاً محددة من فروع الابداع.

والعلامة الرابعة أن أكثرية المتحمسين لهذا «النقد» ليسوا من النقاد بل من مدرسي الأدب الذين ينهمكون في «القص واللصق» على الصعيد النظري فيأخذون اقتباساتهم عن أفكار غربية متعارضة، وفي التطبيق لا تخرج كتاباتهم عن كونها تمرينات مدرسية. وهم آخر من يعلمون أنهم ليسوا السنيين ولا بنيويين، وإنما هم أشلاء متناثرة من المحافظين القدماء والجدد.

١٩٨٧/١٠/٢٣

العتاب على النقد تحول إلى ما يشبه الحملة. وسأقول فقط إنني اندهشت ـ حتى لا استخدم وصفاً آخر ـ حين شاهدت استاذين فاضلين في برنامجين للتلفزيون المصري يوافقان المذيع على أن النقد لا جدوى منه لأنه لا يخلق كاتباً ولا يقتل آخر.

وهو فهم مغلوط في أقل تقدير، لوظيفة النقد الذي لم يدَّع أصحابه يوماً انهم يخلقون الأدباء أو يقتلونهم. النقد كالأدب فن قائم بذاته، وإذا كان الأدب يستلهم مادته من الحياة، فإن النقد يستلهم مادته من الأدب والحياة معاً، لذلك فهو لا يتعامل مع الأدب من موقع الخصومة أو التواطؤ، بل من موقع النِدِّية والمشاركة في صنع الرؤية الانسانية.

والنقد المقصود هنا ليس هو الدرس الاكاديمي ولا هو التعليق الصحفي، وإنما هو الرؤية التي تربط بين الناقد والكاتب والقارىء.

ليس هناك نقد جدير بهذه التسمية إلا إذا كان موجهاً للقارىء وللمستمع وللمشاهد، أي للمواطن بمختلف وسائل التوصيل. لذلك فإن «الدراسات» التي تنشر في منابر متخصصة غاية التخصص لا توزع غير عشرات النسخ، ليست من النقد في شيء، انها أبحاث معملية كأية ابحاث في العلوم الطبيعية ينشرها أساتذة الطب أو الصيدلة أو الكيمياء أو الرياضيات لمناقشتها في ما بينهم ولا علاقة «للجمهور» بها.

النقد لا يعيش في مختبر أو في معمل، لأن أصحابه يكتبونه أصلاً للجمهور، حتى الجمهور الذي لا يعرف الأبجدية، فالإذاعة والتلفزيون يقومان ـ كما نفترض ـ بدور هام في توصيل النقد إلى مستحقيه من الناس العاديين. ومشكلة المصطلح تُحلّ بالتدريج وبالممارسة وبالمثابرة وبالايمان غير المحدود بحق هذا المواطن «العادي» كما نسميه في الثقافة التي نسميها «رفيعة».

في وقت من الأوقات لم نتخلف عن الغرب في تطوير أشكال النقد، في الخمسينات والستينات كان ميخائيل رومان ونور الدين مصطفى

وصبحي شفيق وفؤاد كامل وسميرة الكيلاني وسعد لبيب وفاروق خورشيد، يحولون شوامخ الأدب في العالم إلى مادة درامية شديدة الجاذبية. يُبعث مثلاً راسكلينكوف من رواية «الجريمة والعقاب» ليحاكم مؤلفها دوستويفسكي، أو يجتمع بعض المواطنين لمساءلة هاملت في مسرحية شكسبير. أسلوب جديد في النقد يزيل من حوله الرهبة والكهنوت. وعندما جاءت فرقة هارولد لانغ وقدمت لنا في مسرح الجيب «ماكبث في الكاميرا» و«الإنسان يتكلم» حول شعر ييتس لم نشعر بالغربة، بل رأينا من يحاول توصيل النقد إلى كل بيت.

بالطبع يجب أن نظل على صلة بالعالم الخارجي، وأن نستفيد بالمنجزات القابلة للتطبيق على أدبنا، ولكني كناقد لست سكرتيراً لرولان بارت أو لوسيان غولدمان ولا «وارثا» لهما، ولست أعمل لتسويق أفكار جاك دريدا أو جيرار جينيت، ولست مدير دعاية لكتابات غريماس أو توردروف.

إنني ناقد عربي أولاً وأخيراً، لا لأن الأدب العربي هو مادة عملي فقط، بل لأن هذا الأدب جزء من هويتي القومية، وأنا لا أعاني من أزمة اصالة ولا أنا باحث عن هوية، ولكني مقتنع بأن لكل لغة عبقريتها الخاصة، وأن الأدب كظاهرة اجتماعية هوكيان لغوي، ولذلك يجب بدلاً من الكسل العقلي أن أبحث في أدب الأمة التي أنتمي إليها عن المصطلح وأدوات التحليل القادرة على اكتشاف حقيقتي الأدبية وتقويمها. لا يمنعني ذلك من التفاعل مع الخارج، ولكن التفاعل الصحي يختلف عن النقل الحرفي، وهو النقل الذي يحول دون معرفتي لأدب أمتي من جانب، ويقف حاجزاً بين الأدب والقراء من جانب آخر.

أتذكر باحثاً عربياً كان يُعدّ أطروحته لنيل الدكتوراه من السوربون عن أحد شعرائنا. وكان هذا الباحث مفتوناً بالمناهج الحديثة في الألسنية والبنيوية، وخاصة منهج الأستاذ غريماس، وقد رأت الجامعة أن تدعو غريماس إلى عضوية لجنة المناقشة، وكان للشاعر موضع البحث بعض «السونتات» التي طبق عليها الباحث منهج غريماس. ولكن المفاجأة كانت حين توجه غريماس إلى طالب الدكتوراه قائلاً: «هذه

القصائد تبدو كالزهور الجميلة تحتاج إلى سلاح صغير رقيق لتنقية الأرض من الحشائش حولها، لا إلى دبابة أكلت الزهور والحشائش والأرض جميعاً».

كان غريماس هو الذي سمَّى منهجه «دبابة» واحتج على الطالب أنه استخدم هذا السلاح الثقيل في التعامل مع زهرة صغيرة.

نقادنا من أدعياء الحداثة لا يفعلون أكثر من ذلك، فهم يستخدمون الدبابات في قتل الزهور.

في الوطن العربي أدباء ونقاد، ولكن ليست لدينا حركة أدبية ـ نقدية. حين نتذكر أصحاب هذه الأسماء: طه حسين، العقاد، ميخائيل نعيمة، محمد مندور، مارون عبود، لويس عوض، عمر فاخوري، رئيف خوري، عبد القادر القط، حسين مروة، محمود أمين العالم، نفهم معنى «الحركة الأدبية ـ النقدية» من معارك الشعر الجاهلي والشعر الجديد والواقعية والشعر المهموس والتفسير النفسي والالتزام. هذه المعارك قامت بين تيارات يمثلها أحمد شوقي والمهجريون وجماعة أبوللو وحركة الشعر الحديث والمسرح الجديد واللهجات العامية. وكانت هناك المنابر التي تقود هذه المعارك وتحصد نتائجها فكراً وفنّاً فتحدد النقاط الجديدة التي انتهى اليها الخلاف وبدأ الاتفاق أو العكس، حتى لا يكرر أحدٌ أحداً أو يقفز فوق الأسطر. لذلك كانت لدينا حركة أدبية ـ نقدية في تلك الأوقات المجيدة. الآن لدينا «أفراد» يبدعون الأدب أو النقد في جزر منعزلة، دون اطار يجمعهم أو منبر، ودون معارك بين تيارات، لذلك فليست لدينا حركة ثقافية في الوقت الراهن.

نعم، وليست لدينا مناهج في النقد الأدبي. لم تكن لدينا مناهج في اي وقت، ولكن المبررات التي كنا نسوقها في الماضي لم تعد تصلح لتبرير الحاضر، فقد أصبحنا نملك رصيداً ضخماً من تجارب الأدب والنقد خلال مائة عام تقريباً. علينا أن نستخلص من هذا الرصيد القانون الرئيسي لمسيرة الحركة الأدبية في بلادنا، وأن نستكشف القوانين النوعية المضمرة في الأنواع الأدبية المختلفة. ذلك أن ما لا سبيل لانكاره هو أنه من خلال النهضة والسقوط تكوَّن الأدب الوطني

الذي ليس تمصيراً أو تعريباً أو ترجمة بتصرف، وإنما هو أدب وطني أياً كانت المؤثرات الأجنبية ونسبتها في تكوينه. اللغة والشخصيات والأحداث والمواقف شاركت في تكوين هذا الأدب، فما هي ملامحه، ما هي خصائصه، ما هي رؤاه، كيف يولد وينمو ويكبر ويهرم ويموت أو يتجدد؟

الجواب على هذه الأسئلة هو بداية الطريق لأن نكون نقاداً ذوي مناهج.

يختلف الأدب عن النقد في ثقافتنا انطلاقاً من هذه النقطة بالذات، أي ان تأصيل الرواية والقصة القصيرة والمسرحية أسبق من تأصيل المصطلح النقدي والأدوات الإجرائية لتحليل الأدب.

لماذا؟

لأن تاريخنا الأدبي سرد كميٌّ، تراكم خارجي للظواهر أو العصور أو الأفراد، لم توجد بعد المحاولة «التاريخية» لسبر اغوار حياتنا الأدبية من داخلها.

ادبنا، بمعنى مـا ، اسبق من نقدنا، وحداثتنا الأدبية لذلك، أسبق من حداثتنا النقدية، بل ان حداثتنا الأدبية مؤكدة، اما حداثتنا النقدية فإنها موضع شك.

ليست هناك حداثة واحدة، بل عدة حداثات. والحداثة مفهوم شامل وليست منهجاً ادبياً. الوضعية والماركسية والوجودية والبنيوية هي مفاهيم شاملة، تحلل التاريخ والمجتمع والثقافة جميعاً.

غالبيتنا تظن أن الحداثة واحدة، فلا بأس من كتابة مقال عن «الحداثة» يجمع في سياق واحد بين بارت وغولدمان وجينيت وباختين ودريدا وتوردروف، وكأن الواحد منهم يفضي إلى الآخر، أو كأنهم ابناء اتجاه واحد. ليس هذا صحيحاً على الاطلاق، بل انه دليل جهل مطبق وخلط مروع.

غالبيتنا تظن ايضاً انه يمكن تطبيق هذا الجزء من «الحداثة» دون بقية الاجزاء، على الأدب وحده دون بقية أنشطة الانسان. والحقيقة انه يستحيل على «إنسان» غير حديث أن يكون أديباً أو ناقداً حديثاً،

فالحداثة كلٌ عضوي موحد وليست حاصل جمع الأجزاء.

والأهم أن الحداثة سياق تاريخي اجتماعي ثقافي، وليست فيلماً عن «الكمبيوتر» أو البنيوية نشاهده في قاعة مكيفة.

عندما كتب رولان بارت كتابه عن «الموضة» قرأته ربة البيت الفرنسية التي تركب المترو في السابعة صباحاً وتعود من العمل في السابعة مساء، وأية رواية كتبتها مارغريت دورا قرأها الملايين لا فرق بينها في ذلك وبين الكاتبة «الشعبية» فرانسواز ساغان.

علينا أن نعترف بأن الحداثات العربية معزولة عن الناس حتى الآن، ولا أتكلم هنا عن النقد وحده، بل عن أهم وأنضج الأعمال العربية الحديثة في الشعر والقصة والرواية. من تخاطب هذه الأعمال؟ إنها تخاطب «قراءها» الفعليين وليس المفترضين، أي إنها تخاطب النخبة.

لم يفكر أحد في هذا الفرق الخطير ليسأل نفسه ويسألنا معه: لماذا كانت هذه الفجوة الخطيرة بين الحداثات العربية والقاعدة العريضة من القراء الذين ما زالوا يقرأون لنجيب محفوظ ويوسف إدريس وحنا مينه وبدر شاكر السياب؟

لذلك اقول ان هناك حداثات عربية لا حداثة واحدة. هناك حداثة نخبوية في الابداع، معملية في النقد، وهناك حداثة اكثر ارتباطاً بالقاعدة العريضة من القراء. لا أدب بلا جمهور، وكذلك الأمر ـ واكثر ـ بالنسبة للنقد. انني اعتقد أن أعمال إدوار الخراط وبهاء طاهر وعبد الحكيم قاسم ومحمد عفيفي مطر وعبد الرحمن منيف وجبرا ابراهيم جبرا ويوسف حبشي الأشقر ومحمود درويش وغسان كنفاني وغيرهم هي أعمال عربية حديثة، ولكن بعض أعمال هؤلاء تتسم بهذا النوع من الحداثة غير النخبوية، وليس هذا تصنيفاً سياسياً، ولكنه فرز جمالي. الحداثة، أية حداثة، هي تجربة ورؤيا. واللغة هي الجسد الذي تتقمصة روح التجربة وخيال الرؤيا، وفرق كبير بين اللغة التي تستقطب الذوق العام إلى دائرة هذه التجربة وتلك الرؤيا، وبين اللغة التي تساهم في استقرار الذوق السائد بالابتعاد عن الاشتباك معه واصطناع موقف اللامبالاة به، الحداثة التي تفضلها النخبة تختار

جزيرة مهجورة حتى تتجنب شر القتال، سواء أكانت أدباً أم نقداً.

ليست أمثال هذه «الحداثة» المرتعبة من المواجهة الخائفة على امتيازاتها النخبوية مجرد لغة، انها «كلّ» لا يتجزأ من الأفكار والمشاعر والقيم، والحداثة التي لا تواجه السائد ليست حداثة على الاطلاق، فالحداثة الحقيقية ثورة في المجتمع والفكر والفن، والمبدع الحديث هو انسان ثوري، لأنه يدرك أن الحداثة تجربة ورؤيا متناقضتان مع الذوق السائد والوجدان السائد والعقلية السائدة، ويدرك أن الفكر لا ينفصل لحظة عن الجمال، وأنه في الحقيقة ليس هناك «شكل» معزول كالوعاء الزجاجي يتلون بلون السائل داخله.

الحداثة بهذا المعنى رؤيا ثورية تقتحم السائد في عقر داره اللغوية ـ الفكرية ـ الاجتماعية، انها تبادر إلى الاشتباك ولا تنتظر الإذن من أحد، وهي لا تحتاج إلى أبواق الدعاية والتقريرية والمباشرة، بل تهاجم عرين التخلف بأسلحة الفن وحده: اللغة الجديدة والتجربة الجديدة والأفق الانساني الجديد والأعماق المجهولة في الشخصيات الحية والبناء الذي يكشف ما تخبئه الأحداث والمواقف تحت السطح.

هذه الحداثة لا تشعر بالغربة، ولا نشعر معها بالاغتراب ، بل هي الدفء الذي نفتقده في الأدب السائد الذي يزخرف الواقع فيحوِّله إلى ديكور، والكائنات إلى دمى.

في إحدى الندوات الثقافية التي عقدت مؤخراً في القاهرة، شعرت كما لو أنني أشاهد وأسمع احدى ندوات الخمسينات، حين كانت «الواقعية الاشتراكية» في عنفوانها تخطىء وتصيب وتتحمس، وأن أهل «الفن للفن» يدافعون عن أنفسهم ويرمونها بكل المثالب والعيوب.

ولم أشعر بأن الهجوم على الواقعية يستهدف موقفاً محدداً لها من الشعر المعاصر أو القصة الجديدة، وإنما يستهدف أسسها وأصولها كما يتخيلها المهاجمون الذين زعموا أن هذه الواقعية تنفي عن شعرهم اتصاله بالواقع، ولم يقبض أحدهم على النقد الواقعي متلبساً، وإنما اعتقلوا واقعية لا وجود لها.. خصوصاً في السبعينات حين كانت الواقعية معتقلة فعلاً ونقدها مسجوناً أو منفياً أو في الاقامة الجبرية.

والعكس تماماً هو الصحيح، ففي ظل تغييب النقد الواقعي أتيحت الفرصة كاملة للنقد الآخر الذي يدَّعي الحداثة أو يرفع رأيتها قائلًا ان الأدب هو النص اللغوي المغلق على ذاته، ولا علاقة له مطلقاً بأية مصادر اجتماعية من خارجه. هذا النقد هو الذي صور شعراء السبعينات والثمانينات على أنهم مناضلون أشداء ضد الواقع، وأنهم مقاتلون بواسل عن «انفصالهم»، قلاع محصنة لأديرة صامدة ضد اغراءات الحياة الدنيا.

هذا النقد الانطباعي في صميمه ولا علاقة له بأصول الحداثة ومناهجها المتعددة، هو نفسه النقد الهارب من النقد، والهارب من عيون السلطة، والهارب من القارىء، وهو الذي يحرض الشعراء والروائيين على الهروب مثله، فيوهمهم بأن الأدب «منفصل» عن الحياة، وهي أطروحة لا تقل غباء عن القول بأن الأدب هو الحياة (ولكن هل ثمة من يقول بذلك؟).

لم يجرؤ أحد على الأمساك بتلابيب هذا «النقد» ومساءلته، بصفته الحاضر شبه الوحيد في الساحة أكثر من عقد ونصف العقد. وإنما راح البعض يصدر حكماً حضورياً على الغائبين أو الذي غُيِّبوا طيلة المرحلة التي «ازدهر» فيها النقد الانطباعي الهارب من المواجهة.

ولعل المفارقة التي لم ينتبه اليها هذا البعض أن الواقعية هي الاتجاه الوحيد الذي لا يستطيع القول بانفصال أية ظاهرة أدبية، أيّاً كانت، عن الواقع. الواقعية ترى في أكثر الفنون غموضاً وتجريداً، اتصالًا عفوياً عميقاً بالواقع، ولكن وفق آليات الفن وقوانينه الداخلية التي تستوعب الذات والموضوع في تجربة الفنان ورؤياه على نحو شديد الخصوصية والتفرد.

ليس هناك ناقد «واقعي» في الشرق أو الغرب قال بأن الدادية أو الرمزية أو السوريالية أو التجريدية أو التكعيبية أو العبثية، هي انفصال عن الواقع، فمن هو الناقد الواقعي الذي يجرؤ على «اتهام» شعر السبعينات والثمانينات بانه منفصل عن الواقع ويظل واقعياً؛ انها مفارقة مستحيلة.

إذا كان هناك من يعترض على «اتصال» الشعر بالواقع، فليس هو الناقد الواقعي، وإنما هو الناقد الآخر الهارب من التزامات الفن والواقع معاً، أو ـ بصياغة أخرى ـ هو الناقد الملتزم بالواقع في الاتجاه المضاد لحركة التاريخ.. تاريخ الأدب والحياة معاً.

هذا الهجوم إذن على اتهام وهمي، هو على الوجه الآخر استجابة واعية أو غير واعية لأفكار النقد الانطباعي المتستر بالحداثة، ففي اللحظة التي بدا فيها أن البعض يدافع عن ارتباط شعر السبعينات بالواقع الاجتماعي، راح في الوقت نفسه يتبنى كل مقولات «التنصل» من الواقع وأعبائه الثقيلة.

وهي مفارقة اضافية، لأن من يدافع عن ارتباط الشعر بالواقع لا يجوز له أن يستخدم مصطلحات وتصورات واستشهادات القائلين بالعكس. وهذا ما حدث حين راح البعض من الشعراء يقول ويؤكد ارتباط شعرهم بالأحداث الجارية، (غزو بيروت ـ الحصار ـ سليمان خاطر... الخ)، ويؤكد في العبارة التالية أن هذا الشعر الواقعي ليس واقعياً بالمعنى الذي يقصده الواقعيون.

ما معنى ذلك؟

ما معنى الدفاع عن «تهمة» لم يقل بها أحد؟

ما معنى الهجوم على اتجاه نقدي كان مغيباً؟

ما معنى التغاضي عن اتجاه آخر كان حاضراً، وهو صاحب هذه التهمة باعتبارها فضيلة؟

ما معنى التناقض بين مقدمة الجملة ونتيجتها، أي بين الدفاع عن ارتباط الفن بالواقع والهجوم على الواقعية؟

إنها الفوضى المخيفة.

وليست كل فوضى ظاهرة سلبية، فهناك فوضى عظيمة بكل معاني الكلمة إذا كانت حواراً بعد طول صمت أو بعد مونولوغات منعـزلة عن بعضها البعض طال عليها الزمن أو قصر.

الفوضى المخصبة هي الحوار الجاد الذي ترتفع فيه الأصوات أو تعنف أو تتقاطع كرد فعل على مراحل الصمت أو المونولوغ، أما

الفوضى السلبية فهي مونولوغات غير منعزلة عن بعضها، مونولوغات مجتمعة يظن أصحابها أنهم يتحاورون وهم في الحقيقة يكلمون أنفسهم بصوت عال.. لا يدرون أحياناً أنهم متفقون، ولا يدرون أحياناً أخرى أنهم يختلفون، وإنما يختلط الاتفاق والاختلاف اختلاطاً لا يفضي إلى شيء.

ولأن المسائل في علم الجمال وفلسفة الفن شديدة التعقيد، فإن الاستعجال ـ في أقل تقدير ـ يقود إلى التبسيط في ما لا يقبل التبسيط والتسطيح في أمور تحتاج للتعمق، ولكن عصر النفط والانفتاح والحروب الأهلية والاقليمية والسلام الكذوب ترك بصمته على الثقافة والأدب والفنون، وهي البصمة المتصفة بالفوضى المخيفة، فهي ليست حواراً عنيفاً ولا مونولوغات منعزلة، وإنما هي مونولوغات جماعية كبتت في اللاوعي طموحات قطرية ونوازع طائفية وغوايات عرقية، كان من آثارها المباشرة هذه البلبلة الثقافية المروعة التي تتقنّع بالمناهج والحداثات ومصطلحات العلوم فتأخذ بنتائجها دون سياقها ودون ادراك لمقدماتها.

وفي ظني أن بعض المعارك كالظواهر الموسمية هي من ثمار هذه البلبلة، خذ مثلاً ما يقال عن حركة الشعر الجديد في السبعينات: إنها عند أصحابها «ثورة»، وهي عند بعضهم «بداية السؤال وانتفاء الجواب» و«رفض اليقين» و«اعادة النظر في المسلمات»، وهي أيضاً احلال التنوع والتمايز مكان الواحدية، واحلال المتغيرات مكان الثوابت، وفك الاشتباك بين الطبقات والمؤسسات والعقائد.

ولعل أول ما تلاحظه على هذه الشعارات الكبيرة أنها من التعميم بحيث تصدق على كل أدب وفن، إذ كيف يبدع الشاعر أدباً «يقينياً»، وكيف يولد أصلاً أدب مهمته الجواب على الأسئلة، وكيف نجرؤ على تسمية حاصل جمع البديهيات أدباً؟

لذلك لا اعتقد أن تلك مميزات ينفرد بها الأدب في جيل من الأجيال أو عصر من العصور. وإنما يشيع هذا اللغو حين يؤدي الحصار الى تفتيت الحركة الثقافية الواحدة إلى جزر منعزلة عن بعضها البعض،

فتظن كل جزيرة انها البداية والنهاية وانها بلا أب ولا أم، وإنها تواجه الخطر وحدها، فأية بطولة؟ هذا الشعور في اللاوعي هو الذي يتطلب ترسانة نظرية تحجب الأصل البعيد للاحساس بالبطولة في ظل الحصار (النفطي، الانفتاحي، القطري، الطائفي، العرقي... الخ) الذي يشكل اطاراً خفياً وآخر ظاهراً من القمع الجسدي والنفسي والثقافي. ولذلك ترتبك المصطلحات الوافدة والمكتشفة على السواء، الوافدة من الغرب والمكتشفة في التراث.

إن بعض المصطلحات انتقلت في بيئتها الأولى من الانثروبولوجيا إلى التحليل النفسي مروراً بالفلسفة وانتهاء باللغة، وهي في هذه الانتقالات كانت تستوحي تاريخ العلوم الطبيعية وتستلهم احتياجات الطبقات الاجتماعية وتجيب على أسئلة الكيانات والتكوينات الثقافية التي ظهرت فيها.

نحن لا ننقل سوى المصطلح في صيغته النهائية، ولا علاقة لنا بالتاريخ الاجتماعي والعلمي لهذا المصطلح، ولم نشارك في أية مرحلة من مراحل صنعه؛ أي اننا في الحقيقة «نركب» المصطلح كما نركب الطائرة، ولكن الفرق يظل كبيراً بين التكنولوجيا والعلوم الانسانية، بالرغم من اشتراك هذه العلوم مع العلوم الطبيعية في انتاج التكنولوجيا، والفرق هو أننا «نستخدم» الطائرة. أما المصطلح في العلوم الانسانية، فإننا نستخدمه ويستخدمنا في وقت واحد، انه يتحول ليصبح جزءاً من العدسة التي نرى بها الأشياء، أي جزءاً من رؤيتنا، أو من قدرتنا على الرؤية.

ونحن لم نشعر بحاجتنا إلى المصطلح الغربي الحديث في النقد الأدبي نتيجة أهواء أو نزوات فردية أو مؤامرة، وهي ليست المرة الأولى التي نحتاج فيها إلى المصطلح الغربي، الرواية ذاتها والمسرح والقصة القصيرة بل والقصيدة الجديدة، كلها دون كذب مصطلحات غربية، مع احترامنا الكامل لما يمكن أن يكون قد ضمه تراثنا من بذور وجذور. ولم يتوقف الأمر عند الأشكال الأدبية وحدها، وهذا طبيعي، وإنما كان لا بد من تعريب وترجمة المذاهب التي ولدتها هذه الأشكال

كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية وغيرها.

وطبعاً لم يكن تاريخنا، ولا أدبنا، مجرد صدى للتاريخ الغربي والثقافة الغربية. لقد استلهمنا (الشكل) الروائي أو المسرحي أو القصصي أو الشعري حقاً، ولكن الفكر والشعور والشخصية واللغة والمواقف والأحداث الوطنية (أقصد المحلية) شاركت بنصيب موفور في إعادة صياغة المصطلح الروائي أو المسرحي أو غيره، ولذلك فإن أعمال توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وبدر شاكر السياب وفؤاد التكرلي ويوسف إدريس وعبد السلام العجيلي وحنا مينه وسعد الله ونّوس ومحمود المسعدي وعز الدين المدني والطاهر الوطار وغيرهم، هي روايات ومسرحيات وقصص وأشعار عربية، فالمصطلح الغربي أحد عناصرها لا عنصرها الوحيد.

في مراحل الصعود القومي والنهضة، يصبح التفاعل مع «الآخر» صحيّاً، والمقصود هو أن يكون التفاعل ابداعياً، فنجيب محفوظ لم يأت بأعمال «الكوميديا الانسانية» لبلزاك ونقل عنها «الشكل». وحنا مينه لم يأت بأعمال غوركي ووضعها أمامه، وهو يكتب. لم يحدث ذلك مع المبدعين أصحاب المواهب.

في مراحل مقاومة الاستعمار وتأسيس الدولة الوطنية، أي إبان عصر النهضة، كان الصعود الأدبي والفني والنقدي العربي يعني تفاعلاً صحياً (إبداعياً) مع المصطلح القادم من الخارج سواء في النماذج المتحققة أم في المعايير وأدوات النقد.

وبالطبع، كانت المسافة بين المويلحي في «حديث عيسى بن هشام»، وعبد الرحمن منيف في «مدن الملح» طويلة في كل شيء، حتى أمكن للرواية العربية أن تأخذ مداها في حياتنا كمصطلح وطني، كانت المدارس والجامعات وأنظمة التعليم ونسبة الأمية وتطور وسائل الاعلام والملكية الخاصة أو العامة للنشر وأجهزة الرقابة، كلها تتدخل في عملية «التفاعل مع الآخر» كنموذج متحقق في الرواية أو المسرحية أو القصيدة، أو كمعيار تقويمي في النقد وأدوات التحليل.

وهكذا لم ينقطع اتصالنا بالخارج أدباً ونقداً. وربما أصبح هذا

الاتصال ـ مع الزمن ـ قانوناً داخلياً مضمراً في تطور الحركة الأدبية والنقدية العربية، ازدهاراً وانتكاساً. وليس من الغريب إذن أو من الخطأ أن نتابع المصطلح الابداعي والنقدي هنا أو هناك.

وإنما لا بد من التوصيف الدقيق في سعينا لمعرفة هذه الفوضى المخيفة في استخدام المصطلحات وأدوات التحليل، خاصة إذا كانت تتحول تدريجياً إلى جزء من العدسة التي نرى بها الأشياء، جزء من رؤيتنا.

منذ القرن التاسع عشر إلى اليوم والغرب يعيش في «الهاجس الماركسي»، هناك منظومة فكرية متجانسة هي الماركسية، وفي مواجهتها على مدى أكثر من قرن مجموعة من ردود الأفعال تتكيف مع ظروف كل حقبة من التاريخ الغربي بدءاً من الوضعية واوغست كونت إلى الحدسية والتطور الخالق عند برغسون إلى وجودية هايدغروسارتر أو وجودية غابرييل مارسيل إلى بنيوية شتراوس إلى التفاعل بين البنيوية وميشيل فوكو من ناحية، وبينها وبين التوسير من ناحية مغايرة تماماً. والتوسير هو، كما وصفه بعض زملائه وتلاميذه، أكبر عقل ماركسي في عالم اليوم قبل رحيله المأساوي إلى مستشفى الأمراض العقلية.

كلها مذاهب واتجاهات تمثل ردود فعل على الماركسية التي وصلت استجابتها للمتغيرات [illegible]جة التركيب الذي أراده لها التوسير في اضماره بعض عناصر التحليل البنيوي داخل الاطار المنهجي الماركسي، باعتبار أن الماركسية أول من اكتشف «البنية» على نحو من الانحاء.

ومعنى ذلك مزدوج، فالوضعية والبرغسونية والوجودية والبنيوية كلها ظهرت ـ كبدائل ـ من جانب الفكر الغربي للماركسية، وبينما لم تشهر البنيوية نفسها كفلسفة، بل عادت الفلسفة، كنظام معرفي، لم تتحرج الماركسية في مقاومة الدوغمائية واستيعاب المتغيرات وتبنّي المصطلح البنيوي تبنياً جزئياً ونسبياً كنسق معرفي.

وقد انهارت كل البدائل المرشحة لوراثة الماركسية، وبقيت أعمال

فوكو والتوسير من موقعين مختلفين تماماً تمارسان التأثير الأكبر على فكر «الحداثة الغربية».

وهي حداثات متعددة كما نلاحظ في تعدد الاجتهادات المتفرعة من فوكو ومن التوسير ومن بينهما وحولهما على السواء حداثات تتعدد احياناً تعدد حقول البحث الأول كالانثروبولوجيا واللسانيات. وتتعدد احياناً أخرى بسبب الموقع الحضاري ـ الأصلي (المجموعة اللاتينية والمجموعة الانغلوساكسونية)، وتتعدد اخيراً بسبب الفلسفة وعلم الاجتماع.

وحين نصل إلى أبْواب النقد الأدبي، فإننا نكون قد وصلنا إلى نوع من الذرّات المعرفية ان جاز التعبير عن العناصر الدقيقة التي تشكل حداثة الرؤية النقدية.

الماركسية والبنيوية في أصلهما الأصيل ليسا من مصطلحات النقد والأدب، فنحن نقول: هناك أدب كلاسيكي وآخر رومانسي وثالث واقعي ورابع رمزي وخامس تجريدي، ولكننا لا نقول هذا أدب ماركسي وذاك أدب بنيوي. هناك تفسير ماركسي للأدب وهناك تحليل بنيوي، وفي ظل الماركسية هناك اجتهادات نظرية وتطبيقية متنوعة في النقد الأدبي، فليس من قالب واحد موحد يمكن الزعم بأنه الوحيد الصحيح وغيره ليس كذلك، بل ثمة خطوط عامة مرشدة وملهمة حول علاقة الفن بالواقع وتطور الأنواع الأدبية. وهي علاقة جدلية وهو تطور تاريخي. ويخضع النقد الأدبي كالعمل الأدبي بعد ذلك لنوع الموهبة ومستوى الخبرة ودرجة الثقافة والانتماء الاجتماعي، بحيث يمكن لعدة نقاد (ماركسيين) أن يختلفوا في تقييم عمل أدبي واحد. ان باب الاجتهاد والابداع مفتوح على آخره في ظل الماركسية. أما التحليل البنيوي فإنه يمكن أن يصل في استقامته القصوى إلى حدود التحليل الالكتروني، حيث لا يعود للابداع البشري مكان. وهي رؤية احصائية كَمِّية للأدب باعتباره كينونة لا صيرورة، وباعتباره بنية معرفية مكتملة لا قيمة معيارية. هكذا يصبح النقد وصفاً للبنى والآليات لا تأويلاً لمستويات المعنى والدلالات. ونفتقد المعرفة كوعي مستلب بعد أن تحولت إلى منظومة

مغلقة من العلامات. هنا يصبح الكمبيوتر هو ناقد المستقبل.

محاولات لوكاتش وباختين وغولدمان في التنظير الروائي، وتودروف في تنظير النقد، وهي أيضاً خطوات الوعي الأدبي بالمجتمع والوعي الاجتماعي بالأدب، ولن يكون غريباً أن تكون علاقة بعضهم بالشكلانيين الروس وبعضهم الآخر بالماركسية هي علاقة ملتبسة. وهو التباس «الابداع» لا التباس الغموض، ومن المفيد الاشارة ـ الزائدة ربما ـ إلى أن اثنين من هؤلاء قد عاشا الحياة والثقافة في المجتمعين الاشتراكي والرأسمالي، ولأنهم جميعاً نقاد جديرون بهذه التسمية، فإن ثقافتهم في المجتمع الاشتراكي لم تحجب عنهم المغزى الجمالي للأدب، كما أن حياة بعضهم في أوروبا الغربية لم تحجب عنهم البعد الاجتماعي للأدب، لعل هذا البعد وذاك المغزى كانا كامنين في مواقفهما الأدبية طيلة الوقت هنا وهناك، مما سبَّب الالتباس في المرحلتين كلتيهما. وإذا حرصنا بمنتهى الانتباه على الخصوصية الأدبية فإننا نعتذر عن التجاوز في قولنا ان الحصيلة الختامية لمنجزاتهم ربما تشبه الحصيلة التي انتهى اليها التوسير في الفلسفة، نقول ذلك بكل الحذر، وإنما هو مجرد تشبيه قصدت به تحديداً أن العناصر البنيوية التي احتواها التوسير في ماركسيته تعادلها العناصر الأسلوبية والألسنية والبنيوية والدلالية التي احتوتها أعمال غولدمان وباختين وتودروف تودروف وأمثالهم.

لا تقاس المتابعة التي حظيت بها أعمال هؤلاء وزملائهم من حيث الترجمة والتعريف، بما حظيت به أعمال الفلاسفة وعلماء الأنثروبولوجيا واللسانيات الآخرين الذين يضعون أنفسهم وفكرهم في مواجهة مع الماركسية، ولعلهم يضيفون أو يضيف البعض أنهم «البديل» المرشح لوراثتها.

غير أن هناك بعض الملاحظات:

أولاها:ان العناية الفائقة بـ «شتراوس» و«جاكوبسون» و«غريماس» و«دي سوسير» قد اقترنت بمصطلح الحداثة.. وبالرغم من أن الحداثة ليست اتجاهاً انثروبولوجيا أو السنياً، وإنما هي «مفهوم» يتجاوز حقول

البحث المذكورة. وهو مفهوم «متعدد» الرؤى وليس رؤية واحدة. وهكذا غابت حداثات اخرى غير التي روَّج لها البعض. وهي بالذات الحداثات المرتبطة في العمق بالرؤية الاجتماعية، وتجمع بين التوصيف والتأويل.

ثانيتها: هي أن التعريف أقتصر على كبار المنظِّرين، ولم ينصرف إلى النقاد الذين يمارسون النقد ومعنى ذلك أن الجهد كان منصباً على الجوانب الأقرب إلى الايديولوجيا، بالرغم من أن الدعوة التطبيقية ترفع رايات «الجمال».

ثالثتها: فهي أن هذه «الحداثة» حين انتقلت إلى اللغة العربية فقد ربطت بين حداثة الأدب وحداثة النقد. هناك دراسات جامعية قليلة في المغرب العربي طبقت المناهج الألسنية والبنيوية على بعض الأعمال الكلاسيكية في الأدب العربي، ولكن الأغلبية الساحقة من المحاولات النقدية خارج الاطار المدرسي ارتبطت بأعمال روائية وأشعار «حديثة»، وكأن هناك تلازماً حتمياً بين اداة التحليل ومادته.. مما أشاع نوعاً من الأحكام المغلوطة تذكّرنا بالمحاولات «الايديولوجية» القديمة فكان الشاعر كبيراً لمجرد أنه يكتب عن الثورة، والآن يصبح كبيراً لمجرد أنه لا يكتب عنها، أو لأنه يكتب كلاماً بأسلوب يقولون انه «حديث». ونسي هؤلاء النقاد العرب أن أول كتاب لياختين كان عن «شعرية دوستويفسكي»، وأن أهم كتابين لغولدمان ورولان بارث كانا حول راسين، وأن من أجمل كتابات تودروف تلك الصفحات الثمينة عن بريخت، والدلالة هنا مزدوجة أيضاً: فالنقد الحديث أداة تحليل ورؤية للأدب قديماً كان أم معاصراً، وأن في تاريخ الأدب أعمالاً ملهمة للحداثة النقدية.

على أية حال، فلاننا خلال السنوات العشرين الماضية (١٩٦٧/١٩٨٧) نحيا هزيمة الأحلام والمعاني الكبيرة، فقد كان من الطبيعي أن تولد ظواهر ثقافية من أحشاء هذا العصر، من بين هذه الظواهر ما يتصل بالابداع ومن بينها ما يتصل بالنقد.

ولن أتعرض هنا لغير جزئيتين يدور حولهما الجدل، وهما «الحداثة»

في النقد و«الجديد» في الشعر.

وفي النقد أقول ان عصر النفط والانفتاح والحروب والسلامات الكذوبة، عصر القمع الجسدي والروحي، عصر الحصار الكبير، قد زوَّر احتياجات الثقافة العربية حين وقع اختيار النظام التعليمي والاعلامي وحركة النشر والمترجمين على أحد تيارات الحداثة الغربية، هو التيار المتعدد الروافد والجداول، ولكن الموحد في صفة «البديل» للماركسية الأدبية التي كانت قد تطورت في الغرب بانفتاحها على المتغيرات.

ولم تكن في بلادنا ماركسية على درجة كبيرة من الخطر حتى تستحق من البعض أن يستعير لها بديلاً من الخارج، وإنما كانت القومية والوطنية وأبسط مقومات الحياة الآمنة العادلة هي التي فرضت على قطاع من المثقفين الهرولة إلى الغرب وطلب البديل. كان الهروب من المواجهة قد أصبح هروباً من النقد، فالتوصيف ليس «رؤية نقدية» تستدعي المواجهة، وهو لذلك أفضل الصيغ «لنقد» الأدب. هكذا تجمعت فلول الماركسيين السابقين والقوميين التائبين والليبراليين المطاردين والموظفين المستقرين والفرانكفونيين الثابتين في جبهة عريضة تشكل «النظام الأدبي» الموازي للنظام العربي الراهن. وهو النظام الذي أفرز السلفية والتغريب، أو السلفية والسلفية الجديدة، أو التغريب السلفي والسلفية التغريبية، إن شئنا توصيف اللقاء الموضوعي بين وجهي العملة الواحدة. وجوهر اللقاء هو نفي التاريخ، فالسلفيون ينفون التاريخ في المدينة الفاضلة، والسلفيون الجدد ينفون التاريخ في «النموذج». كلاهما ينادي «بالانبثاق عن واقعنا» ـ في النص الاجتماعي والنص الأدبي ـ واحدهما يستورد المصطلح الاستشراقي، والآخر يستورد المصطلح الغربي الصريح. مقدمة واحدة، تتناقض مع نتيجتها.

وإذا كان الاحباط يغذي السلفية السياسية بما آل اليه النصّ الاجتماعي الراهن من فساد، فإن الذعر الخفي من المواجهة يغذي السلفية الجديدة في النقد الأدبي بأنساق طائفية وعرقية، هي في

الصميم نتائج سياسية مباشرة لمناهج خفيت على الكثيرين مقدماتها وسياقها، ولكنهم لم يفلتوا من هذه النتائج.

وإلا فكيف نفسر هذه المعركة المثيرة التي دارت رحاها منذ سنوات في لبنان، وقد بدأت على صفحات مجلة «المسيرة» الشهرية تحت عنوان «نحو نقد طائفي»، ثم انتقلت إلى منابر أخرى، وفحواها هذا السؤال: هل يمكن تفسير شعر شوقي أبو شقرا أو أنسي الحاج أو خليل حاوي دون التعرف على «الطائفة» التي ينتمي اليها كل منهم؟

وهل يبتعد هذا السؤال كثيراً عن هذين الكتابين الصادرين حديثاً تحت عنوان «مدخل إلى الأدب الاسلامي» و«نحو نظرية في الأدب الاسلامي»؟

وكيف نفسر أيضاً الانغلاق القطري على إحدى الظواهر الفنية إلا بأنه من نتائج هذه «الحداثة» التي تضيق الخناق على مجموعة لا يربط بين أفرادها سوى الاحباط وتضخم الذات، بالرغم من اختلافهم في الفن اختلافاً كبيراً؟

كل مجموعة جديدة من الشعراء في قطر أو في منطقة من هذا القطر أو هم ظهروا في مرحلة تاريخية واحدة، يتوهمون أنهم مدرسة جديدة وثورة جديدة واتجاه جديد. والسلفية الجديدة التي تعتمد في النقد الأدبـــي على التوصيف الخارجي، تدعم هذا الوهم وغيره من أوهام الحداثة المدعاة، وتؤصله لسانياً وبنيوياً ودلالياً تأصيلاً يكاد يكون عرقياً بتأثير خفي (وربما غير واع) من الأصل الأنثروبولوجي للبنيوية وبعض علوم الصوتيات.

هكذا غاب عن شعراء السبعينات والثمانينات في بعض الأقطار العربية أن الاطلاع على أعمال مجموعة «الشعر ٦٩» العراقية وما بعدها قد تجعل بعضهم يعيد النظر في بعض الأطروحات التي ينسبها اليهم بعض نقاد الحداثة. وإذا أضفنا إلى هذه المجموعة بعض أعمال «شعر» اللبنانية و«خميس شعر» الذي يجهله الكثيرون، فإن إعادة النظر ستكون مراجعة شاملة لبعض الدعاوي التي تتطاول على التراث الشعري المعاصر. أمـا إذا اضفنا التجارب المغربية الحثيثة والتي

تعتمد على خصوصية المغامرة اللغوية في المغرب، فإننا نكون قد وضعنا أمام الشعراء الجدد «لوحة عربية» من أقصى المشرق إلى اقصى المغرب تفرض التواضع في استخدام مصطلحات مثل «الثورة» أو «الجيل» أو «الرؤيا». ان الحصار الداخلي والخارجي، والضغط المستمر من جانب المجتمع الاستهلاكي ونظامة السياسي، هو الذي يغري باستخدام هذه الكلمات الكبيرة، خاصة حين تكون هناك مجموعة من أصحاب المواهب تجد أن الذين لا يملكونها هم أصحاب المنابر والنوافذ الاعلامية، مما ييسر للأعمال الفقيرة الموهبة الذيوع والانتشار، ومما يتحكم في أصحاب الأعمال الموهوبة ويشترط فيهم وفيها الشروط والمواصفات.

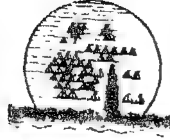
وفي هذا المناخ النفطي ـ الانفتاحي المدعم بالحروب الطائفية والمذهبية والعرقية وأيضاً بالسلام الكذوب، يجد بعض النقد العربي ضالته في بعض مناهج الحداثة التي تبعد به عن جوهر كل نقد: اكتشاف النَّقص والسَّلْب والظُّلْمَة.

ولا يدرك أصحاب هذه المناهج أنهم بتخليهم عن نقد السلاح فقد تخلوا عن سلاح النقد، وانتقلوا إلى الضفَّة الأخرى في الخندق المضاد.

وهو الخندق المضاد للثقافة ذاتها حين ينضم إلى القافلة السلفية حتى وإن رفع احدى لافتات الحداثة.

القسم الثاني

الشعر هوية المنفى



ديوان نضال الأشقر

- ١ -

في إطار أسبوع لندن الثقافي العربي (٦ ـ ١٢ تموز/ يوليو ١٩٨٨) الذي نظمته دار رياض الرّيس للنشر خُصِّصت إحدى الأمسيات للفنانة اللبنانية الكبيرة نضال الأشقر، قامت خلالها بإلقاء «مختاراتها» من الشعر العربي الحديث.

تجدر الاشارة أولا إلى أن «الأسبوع» الذي يحظى بانتمائه التنظيمي إلى رياض نجيب الريس، إنما هو تكريس لانحياز مسبق إلى الشعر. وليس أدل على ذلك من آن الدار أصدرت ثلاث عشرة مجموعة شعرية خلال شهر واحد يسبق المهرجان. ولم تكن هناك من أنشطة خارج الشعر سوى الموسيقى والغناء ومعرض الكتاب.

نحن اذن في مهرجان للشعر قبل كل شيء. وهكذا تأتي أمسية نضال الأشقر عنواناً لافتتاحية. وبقدر ما تنتسب القصائد أو فقرات منها إلى أصحابها من الشعراء، فإنها تنتسب أيضاً إلى جمهور الشعر الذي حضر، ثم تنتسب أخيراً إلى اختيار وأداء نضال الأشقر.

تنتسب القصائد أو فقرات منها إلى الشعراء أنفسهم بحكم أنهم أصحابها بالفعل، فقد كتبوها ونشروها، وما زالوا مسؤولين عنها. ولكنها في الحقيقة مسؤولية تاريخية ترتبط درجتها وقيمتها إلى حد كبير بالمرحلة التي ولدت فيها هذه النصوص أو شاعت. ذلك أن «المناسبة» الخارجية تبقى إلى الآن اطاراً مرجعياً لمعظم الشعر الذي اصطلحنا على الحاق صنعة «الحديث» به، علامة على تحرره من القافية والرويّ تارة، أو تحرره من وحدة البحر الوزين تارة اخرى، أو

انشغاله بهموم الناس اليومية أو الكونية تارة ثالثة.. ولا علاقة اذن لهذا الشعر بالحداثة الزمنية أو ما ندعوه بالعصر الحديث، ولا علاقة له في الأغلب بحداثة الرؤيا. هذه المناسبة الخارجية تفرض على الناقد والمؤرخ والمؤدي أو صاحب العرض الشعري أن يضع في اعتباره الشرط التاريخي لقصيدة ما، وعلاقة هذا الشرط بلحظة الأداء، وموقع هذا الشرط على خريطة المختارات. وباسقاط المناسبة الخارجية، فإننا نظلم الشعر والشاعر الذي لا يملك التخلي عن أبوته للقصيدة، ولكنه يطمح إلى أن نضع تطوره وتطور الزمن وتطور الشعر في الحسبان.

أما جمهور الشعر، فهو يختلف من بيئة إلى أخرى ومن مرحلة إلى أخرى ومن حالة إلى أخرى، فالجمهور القارىء يختلف عن الجمهور المستمع، وهذا يختلف عن الجمهور المشاهد. والمشاهدة ذاتها للتلفزيون تختلف عن مشاهدة الشاعر على المنصة أو المسرحية الشعرية على الخشبة أو الأداء التمثيلي لأحد الممثلين أو احدى الممثلات لهذا الشعر. وتنتسب القصائد أو فقرات منها إلى هذا الجمهور في درجة ونوعية استجابته للشعر المقروء أو المسموع.

فإذا كان «نجماً» على المسرح أو في السينما، هو الذي سيقرأ الشعر تمثيلاً، فإن هذا الشعر ينتسب إلى المخرج والممثل وصاحب المختارات. وإذا اجتمعت الأدوار الثلاثة في شخص واحد، فإن انتساب هذا الشعر إليه يصبح من تحصيل الحاصل. وقد أتيح لي أن أشاهد في الستينات فرقة هارولد لانغ على مسرح الجيب في مصر، وهي تؤدي «ماكبث في الكاميرا» مختارات من مسرحية شكسبير، ثم «الإنسان يتكلم» من شعر ييتس وكيتس. لم يزد الممثلون عن ثلاثة، والمخرج قائدهم وواحد منهم. لقد خرجنا نحن حسنو الحظ ممن شاهدوا العرض بإحساس جديد لم يتولد أثناء قراءتنا لهذه الأعمال، أو خلال مشاهدتنا لعمل شكسبير على المسرح وفي السينما بأكثر من اخراج وفرقة. وكان هذا الاحساس الجديد هو أن ثمة شيئاً آخر يجاور شكسبير أو ييتس، يصلنا بهما أوثق الاتصال، ولكنه يضيف إلينا «رؤية» لم تكن من قبل، ينتسب العمل بفضلها إلى الشاعر وفرقة

هارولد لانغ معاً.

نحن إذن ضيوف نضال الأشقر، ليست ناقدة ولا مؤرخة للأدب، ولكنها صاحبة المختارات الشعرية وصاحبة الأداء ومخرجته. وإذن، فهذا الديوان ديوانها.

يجب ان نشير إلى الجمهور فنقول ـ دون احصاء ـ إنه جمهور الاغتراب أساساً، وإنه جمهور من اللبنانيين أولاً والسوريين ثانياً و«الآخرين» ثالثاً، وإنه جمهور يتقاسمه الجيل الماضي المحمّل بذكريات مريرة من الحرب الأهلية، والجيل الحاضر المحمل بأثقال راهنة من الغزوات الاسرائيلية المتلاحقة، وانتصارات الانتفاضة الفلسطينية في وقت واحد. هو جمهور أشباح البرجوازيين وأشباه البرجوازيات في المنفى من ناحية، وجمهور الهوامش الطبقية المختلطة من ناحية أخرى.

هذا الجمهور أخيراً، جاء ليسمع الشعر. وقد جاء ليسمعه ويجسه ويتوحد به عبر نضال الأشقر. هذه الفنانة التي توافرت لها كل ألوان العشق، فهي عاشقة الحرف، وعاشقة الوطن، وعاشقة «التشخيص» كما كانوا يسمون التمثيل في الماضي، وهي التسمية الدّالّة والأكثر دقة.

نضال الأشقر ممثلة محترفة، ومن بيت سياسي كذلك، تعرف جمهورها قبل أن تلقاه، فهي في القاهرة غيرها في لندن. من كثرة الاحتكاك المباشر بالجماهير هنا وهناك أضحت تعرف من ستلقاهم في هذا البلد أو ذاك. ولذلك تكوّنت لديها حساسية مرهفة ازاء الأبعاد الثلاثة: نوعية الجمهور، البيئة، الزمن. وما ان تستوعب هذا الثالوث حتى تتمثله دون وعي تقريباً في اختيارها للشعر، وأسلوب الأداء.

جمهور الغربة تعرفه جيداً، لأنها هي ذاتها اغتربت، ولأنها تدرك البون الشاسع بين الكلمة في الوطن والكلمة في المنفى. كم أحب الناس من أغنيات في المهجر كانوا يرفضونها في بلادهم، وكم أحبوا من مطربين ومطربات كانوا لا يطيقونهم قبل الهجرة. وكم أحب الناس رموزاً بعد رحيلها كانت تكرهها في حياتها، لأن البعد في المكان كالبعد في الزمان ـ وجهان لعملة واحدة ـ ينشىء علاقة جديدة شديدة الثراء

والتعقيد، مزيج من الحنين والندم والشعور الغامض بالا
الجماعية في التطهير أو التعويض.

أقبلت نضال الأشقر إلى هذا الجمهور الذي تعرفه بحن
الأوتار على طبقات صوتية مختلفة الايقاع، غنيّة. وأقبلت م
تشعر في نخاع عظامها بلعنة البعاد عن لبنان. أقبلت
المكبوت السياسي إلى جمهور مسخت الغربة عواطفه الت
من تراكم الأزمنة شبه البرجوازية المتقاتلة حول «كعكة»
وجود. هذا الجمهور الذي يحتاج فقط إلى عود الثقاب
الأشواق بكاء مرّاً وضحكاً مجنوناً كأصداء تغطي العورات
في الأعماق.

نضال الأشقر في أدائها تتقمص هذا الجمهور، تت
ولـــذلك، فهي تطلق انذارات الحنين في التواتر الغنائي ل
«يا ست الدنيا يا بيروت» (ما دامت مصر «أم الدنيا»؟)،
(تجويداً) لقصيدة سميح القاسم، وتترنم تهليلاً بقصيدة أن
وتشدو حالمة بقصيدة سعاد الصباح، وتعود فتصلّي بق
حاوي. هكذا يعلو الصوت وينخفض بايقاع عفوي متصل
المأتم وحفل الزفاف بخفّة الفراشة التي لا تبالي. يستدرج
وزن إلى وزن ومن أخيلة إلى أخرى دون أن يتراءى ل
التصفيق يكمل الأنشودة الداخلية. تتحول نضال لأن
القصيدة، فلا يعنيها كيف بدأت وكيف تنتهي، فالبداية وا
الشعر هي هذا الجمهور الذي لا يكف عن التصفيق لأنه ي
مرآة الشعر والتشخيص، أو الايقاع الراقص.

هذه المطابقة المثيرة بين الجمهور والاختيار والا
«نجاحاً» عاصفاً للأمسية. وفي هذا النجاح العاصف
الأشقر في أن تكون «واحداً» من الجمهور لا «قائداً

ان المختارات ليست مجرد قصائد اختارتها نضال الأ
وإنما شاركها في الاختيار وأسلوب الأداء، كلٌّ من الجم
والمكان.

تقول نضال الأشقر في تقديم ديوانها بصوت هامس عذب، تفتح عينيها حين تغلق شفتيها، وتفتح شفتيها بمقدار حين تغلق عينيها على اتساعهما بمقدار: «لست هنا الليلة كيْ ألقي شعراً، شعراً جميلاً، أو شعراً عظيماً فقط، فليس للشعر الجميل ولا للشعر العظيم دوماً كل الأمكنة ولا كل الأزمنة ولا كل الناس». هكذا قررت الفنانة بنفسها القيمة المعيارية لديوانها، فهو شعر «جميل وعظيم». كما قررت القيمة المعيارية للجمهور، فهو «ليس كل الناس». ثم قررت القيمة المعيارية للمكان والزمان. انها اذن تعي وعياً مباشراً العلاقة بين الشعر والجمهور والزمان والمكان. ولم يكن عنصر اختيار الشعر خاضعاً فقط لذوق شخصي أو ضغوط صداقة ـ رغم أهمية العاملين ـ ولم يكن اختياراً من اللاوعي، بل كان الأمر كله درجة ونوعاً من «الوعي» بأهمية العناصر الخارجية الثلاثة.

ماذا يريد أن يقول الشعر؟ أو ماذا تريد نضال الأشقر من «غنائها»؟ تجيب «لأصـرخ صرخة موصولة للحب والأرض والحرية»، فالشعر الذي اختارته هو «الحارس» لهذا الثالوث المقدس.

لقد حددت اذن «أغراض الشعر» الذي يلتقي بجمهور وزمان ومكان تناسبه أو تنسجم معه أو ترتبط به هذه الأغراض التي شاركت ـ حسب مفهوم صاحبة الاداء لها ـ في «تأليف» الديوان التالي.

ـ ٢ ـ

اختارت نضال هذه القصائد ـ ربما فقرات منها ـ ورتبتها على النحو التالي: (من الجائز أن تكون العناوين للقصائد، أو للشطر الأول في المقطع):

١ ـ «٨ تموز» ـ كمال خير بك.
٢ ـ «ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالورد؟» ـ أنسي الحاج.
٣ ـ «أتجوَّل في الوطن العربي» ـ نزار قباني.
٤ ـ «يقولون ان الكتابة» ـ سعاد الصباح.
٥ ـ «يا ست الدنيا يا بيروت» ـ نزار قباني.

٦ ـ «غريب في مدينة بعيدة» ـ محمود درويش.
٧ ـ «هنا باقون» ـ توفيق زياد.
٨ ـ «كان من غير يدين، تتبعني يا وطني» ـ معين بسيسو.
٩ ـ «أنت يا ملقى بلا أهل بلا أرض» ـ فدوى طوقان.
١٠ ـ يا ست الدنيا يا بيروت» ـ نزار قباني.
١١ ـ «سوف يكون ما سوف يكون» ـ انسي الحاج.
١٢ ـ «إلى وديع حداد» ـ كمال خير بك.
١٣ ـ «يعبرون الجسر في الصبح خفافاً» ـ خليل حاوي.
١٤ ـ «في تلك الساعة حيث تكون الأشياء» ـ مظفر النواب.
١٥ ـ «أتبكين؟ ماذا؟» ـ كمال ناصر.
١٦ ـ «احكي للعالم» ـ سميح القاسم.
١٧ ـ «يا ست الدنيا» ـ نزار قباني.
١٨ ـ «أيها الربيع المقبل من عينيها» ـ محمد الماغوط.
١٩ ـ «الناس في بلادي» ـ صلاح عبدالصبور.
٢٠ ـ «حاملاً موتي معي» ـ عبدالوهاب البياتي.
٢١ ـ «شجرة» ـ أدونيس.
٢٢ ـ «انا شعوب من العشاق» ـ انسي الحاج.
٢٣ ـ «أنشودة المطر» ـ بدر شاكر السياب.
٢٤ ـ «يا ست الدنيا» ـ نزار قباني.
٢٥ ـ «شاهد عيان» ـ محمد الفيتوري.
٢٦ ـ «من الأرض المحتلة إلى أمي» ـ بلند الحيدري.
٢٧ ـ «يا ست الدنيا» ـ نزار قباني.
٢٨ ـ «شهوة من كل الشهوات» ـ بول شاوول.
٢٩ ـ «يقولون...» ـ سعاد الصباح.
٣٠ ـ «يقولون..» ـ سعاد الصباح.
٣١ ـ «خطاب في سوق البطالة» ـ سميح القاسم.
٣٢ ـ «انتبهوا.. انتبهوا» ـ نزار قباني.
٣٣ ـ «قصيدة للقدس» ـ هارون هاشم الرشيد.

٣٤ ـ «دائرة الطباشير الفلسطينية» ـ معين بسيسو.
٣٥ ـ «جسر العودة» ـ توفيق زياد.
٣٦ ـ «نشيد للرجال» ـ محمود درويش.
٣٧ ـ «مهما هم تأخروا، فإنهم يأتون» ـ نزار قباني.
٣٨ ـ «تلك سيمفونية الأرض المجيدة» ـ سعاد الصباح.
٣٩ ـ «عابرون في كلام عابر» ـ محمود درويش.
٤٠ ـ «تقدموا تقدموا» ـ سميح القاسم.
٤١ ـ «احكي للعالم احكي له» ـ سميح القاسم.
٤٢ ـ «محاولة تشكيلية لرسم بيروت» ـ نزار قباني.

قبل أي تصنيف لهذه القصائد أو الفقرات الشعرية، لا بد من الاشارة السريعة إلى «المونتاج» الذي قامت به صاحبة الاختيار والأداء لتكوين العرض في شكله النهائي. ليس ما أحصيناه اثنتين وأربعين قصيدة، لأن «يا ست الدنيا» لنزار قباني مثلاً قد توزعت على طول العرض في ستة مقاطع كأنها «اللازمة» الموسيقية أو الموسيقى التصويرية في خلفية المشهد الشعري بأكمله. وهكذا الأمر في قصيدة «يقولون» لسعاد الصباح، فقد توزعت في ثلاثة مقاطع. وأيضاً قصيدة سميح القاسم «احكي له» فقد توزعت مرتين على مقطعين.

هناك اذن على صعيد الايقاع الكلي للمختارات، تجزيء وتقطيع لبعض القصائد التي اكتمل بعضها باكتمال العرض. وهناك قلة قليلة اكتملت بذاتها دون توزيع لمقاطعها هنا وهناك. والأغلبية كانت فقرات من قصائد، مما يضطرنا للنظر في الأمر كله، فكراً وإيقاعاً، حتى نلتمس أولاً أسباب هذا الشكل دون غيره من الأشكال، وحتى نتعرف على رؤية صاحبة العرض للشعر و «الأرض والحب والحرية»، وحتى نقوِّم الحصاد.

إذا اعتبرنا المقطع المنطوق، سواء أكان قصيدة أم عدة أبيات، وحدة ايقاعية، فإننا سنعيد ترتيب أسماء الشعراء وفقاً لعدد الوحدات التي أصابها كل منهم هكذا:

١ ـ نزار قباني (٨ وحدات).
٢ ـ سعاد الصباح (٤ وحدات).
٣ ـ سميح القاسم (٤ وحدات).
٤ ـ انسي الحاج (٣ وحدات).
٥ ـ محمود درويش (وحدتان).
٦ ـ معين بسيسو (وحدتان).
٧ ـ كمال خير بك (وحدتان).
٨ ـ توفيق زياد (وحدتان).
٩ ـ فدوى طوقان وخليل حاوي ومظفر النواب وكمال ناصر ومحمد الماغوط وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي وأدونيس وبدر شاكر السياب ومحمد الفيتوري وبلند الحيدري وبول شاوول وهارون هاشم الرشيد ـ (وحدة ايقاعية لكل منهم).

وأكرر أن الوحدة الايقاعية لا تعني قصيدة كاملة إلّا في النادر (السياب، شاوول، القاسم). وقد تصل الوحدة إلى أقل عدد من الأبيات، كما في حال أدونيس وصلاح عبدالصبور.

أما تصنيف أقطار الشعراء، فقد نالت:
١ ـ فلسطين (سبعة شعراء).
٢ ـ لبنان (أربعة شعراء).
٣ ـ العراق (أربعة شعراء).
٤ ـ سوريا (ثلاثة شعراء).
٥ ـ مصر (شاعر واحد).
٦ ـ الكويت (شاعرة واحدة).
٧ ـ ليبيا (شاعر واحد).

وتصنيف الرجال والنساء: ١٩ رجلاً وسيدتان.
وتصنيف الأجيال: ١٥ من الجيل الرائد و ٦ من الجيل الأوسط.
الراحلون: ستة شعراء (فلسطينيان ولبنانيان ومصري وعراقي).

سابقة أو لاحقة

الاتجاهات السياسية: يساريون من اتجاهات مختلفة (٨ شعراء)،

قوميون سوريون (أربعة شعراء)، بعثيون (واحد)، عروبيون من منطلقات مختلفة (أربعة شعراء)، ليبراليون (أربعة) ولا بد، عموماً، من الحذر في تصنيف الاتجاهات السياسية للأدباء والشعراء العرب المعاصرين، فقد تقلبوا مراراً بين مختلف الاتجاهات ويجمعون أحياناً بين المتناقضات.

ـ ٣ ـ

في ضوء هذا الاحصاء التقريبي، نستطيع أن نسجل الملاحظات التالية على الاطار الأولي لرؤية نضال الأشقر في «ديوانها» الذي يكتمل في مخيلتنا بأدائها الايقاعي الذي يؤكد على الدلالة.

لقد نشأت وتربَّت نضال الأشقر في بيت زعامة قومية سورية (والدها أسد الأشقر). وهو الأمر الذي يفسر لنا ملاحظتين، الأولى هي التركيز على القضية الفلسطينية، وبالتالي اختيار العدد الأكبر من الشعراء الفلسطينيين باختلاف مواقعهم(٢ من الأرض المحتلة١٩٤٨، وواحد من الضفة وأربعة من المنفى)،وعلى اختلاف اتجاهاتهم (أربعة من الماركسيين وواحد بعثي واثنان عروبيان، ومختلف أجيالهم (من زياد ورشيد إلى درويش) ومختلف مواهبهم. انها اذن العناية القصوى بفلسطين التي تحتل مكاناً مركزياً في الفكر القومي السوري عبر تباين مراحل تطوره. ومن ثم، فالملاحظة الثانية هي اختيار عدد من الشعراء القوميين السوريين سواء منهم الذين ثبتوا على العقيدة وطوروها أم تخلوا عنها (لم يكن خالياً من المغزى اقتطاع أبيات قليلة من أدونيس، أو اختيار قصيدة لخير بك مهداة إلى وديع حداد).

ولربما لا يكون هذا التصنيف السياسي (التقريبي جداً) مطابقاً بدقة لواقع الحال الشعري الحديث، ولكنه في ضوء القضية الفلسطينية وانتماء نضال الأشقر، لا يستطيع أحد اتهامه بالتقصير.

ولكننا سنقول إن هذا الانتماء وتلك القضية والمزاج الشخصي لنضال وأسلوب عشقها للشعر ونوعية الجمهور في الزمان والمكان، قد فرضت عليها هذه العناصر كلها: الشعر السياسي ـ الخطابي، والشعر العاطفي ـ الغنائي، والشعر التعليمي ـ المبسط. وابتعدت كلياً عن

الشعر الدرامي والقصيدة المركّبة، فكانت الكلاسيكية رايتها والرومانسية دليلها، وغابت عن اختياراتها الحداثة.

كيف، وقد اختارت لرواد الحداثة بمعانيها: الحاج والماغوط والسياب والبياتي والحيدري وأدونيس، بل ومحمود درويش وفدوى طوقان والقاسم؟

والجواب بسيط، فهذا هو السبب بالضبط، أنها اختارت «الرواد» الذين ينتمي شعر بعضهم لثلاثين وأربعين سنة مضت. ولأنها حين اختارت شعر «الأرض والحب والحرية» من الجيل الأوسط، فقد اختارت النصّ الميسور للأذن ـ انها لم تختر لصلاح عبد الصبور من مجموعته «الابحار في الذاكرة»، بل اختارت أول قصيدة في أول ديوان صدر منذ أكثر من ثلاثين عاماً. كان الشعر «الحديث» في أعمال السياب وأدونيس والحاج والبياتي والماغوط، سواء أكان عمودياً حرّاً أم قصيدة نثر، شعراً شديد الارتباط بالروح الكلاسيكية أو الايقاع الرومانسي. وكان هذا أمراً طبيعياً إلى أقصى الحدود. وقد عانى هذا الشعر على أيدي أصحابه والأجيال التالية أهوال التخلص من رواسب الولادة الأولى. ولكن هذا التخلص لا ينفي أن كل شاعر جديد له تراث ضخم كديوان الشعر العربي، لا بد أنه سيولد على مراحل لا تخلو مطلقاً من الكلاسيكية والرومانسية.

ولما كنا هنا إزاء «مناسبة» فإن الشاعر الفلسطيني الذي لن يزايد عليه أحد، لا يقدر مهما تميز وتمايز إلّا على الاقتراب من جمهور الناصرة ونابلس وغزة أو تل الزعتر وبيروت الغربية أو القاهرة التي احتشدت ألوفها المؤلفة للاستماع إلى نزار قباني ومحمود درويش، رغم تباين مدرستيهما الشعريتين. وعندما نشر القاسم قصيدته في «الأخبار» المصرية نفذت اعداد الصحيفة بسبب هذا الاقتراب ممن نسميه «المواطن العادي».

حداثة محمود درويش التي لا غش فيها اذن، تتوارى في اختيار نضال الأشقر للأكثر قرباً من «هذا الجمهور» الذي جاء ليراها ويستمع إليها، ليفهمها وليتواصل معها، قبل أن يعرف «الكلمات» التي ستنطق

بها وتغنيها، لأنه الجمهور الواثق من «نجمته المحبوبة» فهي لن تخذله. انها واحدة منه، ولا تنوي ازعاجه بأية أجيال أو اتجاهات أو حداثات، لا تطمئن إليها، لا تروقها. أقصى الحداثات هي ذكريات أنسي الحاج ومحمد الماغوط في قصيدة النثر، ونص السياب والبياتي في القصيدة «الواقعية». وحبذا لو كانت واقعية على الطريقة الفلسطينية. ويبقى نزار متفرداً برومانسية الخطاب الشعري السياسي، وهو يخاطب بيروت أو أطفال الحجارة. ولذلك كان سميح القاسم ببساطة قصيدته «احكي له» ونزار قباني بعاطفية قصيدته «يا ست الدنيا» هما أكثر شاعرين حظيا بالمطابقة بين أداء نضال الأشقر وتصفيق الجمهور.

الخطابة والغناء والقضية هم الثالوث المشترك غالباً في مختارات صاحبة الأداء التي انشغلت حنجرتها بالحرص على الرقص الايقاعي للصوت، لحظة الغناء، واستخدام الرأس واليدين في الأداء التمثيلي، لحظة الخطابة، ثم الشموخ الحالم لحظة الاقتراب من القضية: فلسطين أو بيروت.

ليست هذه بالقطع خريطة الشعر الحديث أو الحداثة الشعرية، ليست التاريخ ولا الجغرافيا. الثقافة الشعرية والتكوين السياسي لنضال الأشقر وجمهورها وزماننا المغترب حجب عنها عطاء شعرياً رئيسياً لمصر عبدالرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد عفيفي مطر وأمل دنقل وحسن طلب وعبدالمنعم رمضان ومحمد سليمان وحلمي سالم ومحمد صالح وفؤاد حداد وصلاح جاهين. وحجب عنها عطاء المغرب العربي في شعر المنصف المزغني والمنصف الوهابي الغزي وازراج عمر ورزاقي عبد العالي ومحمد حمدي، والشعر السوداني الذي كتبه جيلي عبدالرحمن وتاج السر الحسن. وكله من الشعر «الجميل» و «العظيم» كما تحب هاتين الصفتين، لأنه شعر «الأرض والحب والحرية» كما حددت العظمة والجمال. بل ان الأقطار التي اختارت من شعرائها نفت عن وعيها شعراء آخرين، كسعدي يوسف وحسب الشيخ جعفر وسامي

مهدي ويوسف صايغ وحميد سعيد وغيرهم من العراق، وكممدوح عدوان وعلي الجندي وفايز خضور ونزيه العفش من سوريا.

لا، لم تقصد نضال الأشقر أن يكون ديوانها تاريخاً وأرشيفاً، فما حذفته من الشعر هو جزء من المونتاج، وجزء من الصورة بالغياب.

- ٤ -

تؤدي صاحبة المختارات كل وحدة ايقاعية على حدة أداء فاعلاً في المتلقين. كأنها تصلي أحياناً فتقرأ القصيدة كالتعويذة، تتمتم بها وتغمغم في وجْد شفيف يستدر المجهول. وفجأة تنتقل إلى نص يخاطب الملموس. من التوجه إلى الغيب واقتناص لحظات التجلي بالحدس، إلى التوجه نحو الماثل العيني، فتقل شفافية ذبذبات الصوت لتعانق المرئي، إذا كان الفرد أو المجموع أو الحادثة أو الوطن، فلكل عناق إيقاعه. تهمس الكلمات في شعر كمال خيربك همساً له مذاق الحنين والسر واللوعة المكتومة، وتحاور كلمات أنسي الحاج محاورات البوح المكنون، وتدمدم غضباً في كلمات نزار قباني، ثم تتبادل صوتها ويديها في تنغيم سميح القاسم كأنها في حلقة ذكر. وهي حارة تتقمص انفعال الجمهور المكهرب سلفاً، وباردة، مجرد أداء واجب، في مقطوعات لا يفلت مغزاها الموسيقي الفاتر من الأذن الخبيرة.

يقع ذلك لكل قصيدة على حدة أو لكل مقطع، أقصد لكل وحدة ايقاعية. ولكن البناء الشامل لديوان نضال الأشقر يفتقد الوحدة الفكرية والانسجام الايقاعي على السواء. ان «الأرض» و«الحب» و «الحرية» ليست مجرد مفردات تتناثر هنا أو هناك، وإنما هي دلالات وبنى. ولا يكفي اذن توافر معجم الألفاظ في القصائد، وإنما لا بد من معجم الدلالات والايقاعات.

ما هي العلاقة الدلالية أو الايقاعية بين أبيات كمال خير بك:

نكاد أن نموت وحدنا
في وحشة الطريق

وأبيات أنسي الحاج:

قولوا هذا موعدي وامنحوني الوقت

سوف يكون للجميع وقت، فاصبروا.
اصبروا عليّ لأجمع نثري.
زيارتكم عاجلة وسفري طويل
نظركم خاطف وورقي مبعثر
محبتكم صيف وحبي الأرض

ثم أبيات نزار قباني.

أتجوّل في الوطن العربيّ
لأقرأ شعري للجمهور
فأنا مقتنع
أن الشعر رغيف يخبز للجمهور
وأنا مقتنع - منذ بدأت -
بأن الأحرف أسماكٌ
وبان الماء هو الجمهور

تتوالى المقطوعات الثلاث دون أي اتصال وزني يربط ايقاعاتها بالمفارقة أو التناقض أو التوازي أو المطابقة أو التقاطع. ليس من علاقة دلالية على الاطلاق، بالتكرار أو التبادل أو المعارضة. وباستثناء الايحاء في أبيات خير بك أين الحرية والحب والأرض في أبيات الآخرين، بالرغم من وجودها المشخص في خاتمة أنسي الحاج؟

وهكذا نجد أننا بازاء خريطة ايقاعية مرتبكة ونظام دلالي يخلو من الدلالات، لأن نضال الأشقر لم تضع في اعتبارها أصلاً أن هذه المختارات بأدائها ستكون «ديوانها». لقد اختارت وحذفت بمزاجها الشخصي في ظل الضغوط العاتية لثالوث الجمهور والزمان والمكان. وقامت بالمونتاج والترتيب بمزاجها الشخصي في ظل الضغوط الحنونة للأرض والحب والحرية. ولربما أثمرت هذه الضغوط وتلك أمسية عربية في ضباب لندن، يمكن الرجوع لاستعادة «متعتها» إلى الكاسيت المسموع أو كاسيت الصوت.

ولربما أثمرت هذه الاستعادة احساساً بالراحة عند المغترب شبه البرجوازي شبه المنتحب. ولربما أثمرت تعويضاً عن الشعور بالاثم

الوطني الجامع المانع لكل مشاعر الخطيئة والخطأ في حق الوطن، إذا كان لا يزال «هناك» بعيداً عن رفاهية المنفى وجمال النفايات لربما.

ولكن ديوان نضال الأشقر الراهن، الذي تستحيل قراءته في غير اطاره من الزمان والمكان والجمهور، يعكس بعداً عميقاً للوعي الجماعي العربي المعاصر نكبته معظم الوقت. وقد جاءت نضال فأفرجت عن هذا المكبوت من عقاله، والتقطت لوعينا ثورة في مرآتنا الشعرية المصقولة (أي الرسمية والمعترف بشرعيتها). وهي بالتأكيد مرآة العصر العربي السعيد، عصر الحرب والنفط والانفتاح «العظيم».

يوليو - تموز ١٩٨٨

٢ غواية الجمهور أم هداية الشعراء؟

من نزار قباني إلى رعد مشتت، مسافة قطعها الجمهور في قاعة تشيلسي اللندنية، وقد انتهى السباق تقريباً بعد ربع ساعة من القاء نذير العظمة الذي بدأ يترنم بمقطوعات صغيرة ثم أخذ يصرخ ثلاثة أرباع الساعة حتى بدأ الجمهور يخرج من القاعة غير آسف. ولكن الأسف كان من نصيب الشاعر محمد عفيفي مطر الذي وجد القاعة شبه خالية، وقد حرمت من سماعه القلة القادرة على تذوق الشعر دون غواية الجمهور أو هداية الشعراء.

ومهما كان جمهور القاعة من برجوازية المنفى الممسوخة أو البروليتاريا الثقافية الرثة، ومهما كانت القضيتان اللاهبتان هما فلسطين ولبنان، فإن لكل شاعر في خاتمة المطاف جمهوره الخاص، ولكل قضية اخرى جمهورها الخاص.. فقد كان الحب حاضراً رغم أنف السيـاسة، وكان سؤال الشعر حاضراً رغم أنف الرقص المنثور.

وكان لنزار قباني ليلته وجمهوره وأناشيده في هوى المرأة وبيروت والشعر وأطفال الحجارة. وكان جمهور نزار جزءاً لا ينفصل عن القصيدة، فالتصفيق كان بين البيت والآخر، يشكل عنصراً ايقاعياً لا سبيل لتغييبه ونحن نتابع الشعر. في أمسية نزار قباني تتحوّل الأمسية إلى طقس يلفت النظر إلى اللحظتين الحاسمتين في علم الجمال: الخلْق والتلقي. أي أننا نتساءل عن دور هذا «المشهد» في عملية الكتابة النزارية، كما أننا على الوجه الآخر نتساءل عن دور المشهد نفسه في عملية التذوق الفردية.

إننا نقول ان الشاعر هو الذي ألقى شعره، فهي كما تتراءى للوهلة الأولى عملية انشاد فردي، وأقول أنا انني استمعت إلى شعر هذا الشاعر فهي عملية تذوق فردي. ولكن «الحقيقة الشعرية» تفلت من اسار هذين الافتراضين، لأن الشاعر والجمهور يتحولان معاً إلى «حفل جماعي» يستحيل معه الابداع الشعري عملاً جماعياً بوعي أو دون

وعي، كذلك فن التلقي أو استكمال الدورة الجدلية بين الكتابة والتذوق الجماعي.

أقول ذلك والمسألة تبدو أكثر تركيباً، فالشاعر فرد وجماعة في آن، منفصل ومتصل معاً، وكذلك القارىء ـ المستمع ـ المشاهد. اننا في القاعة نستخدم معظم حواسنا، نحن والشاعر. أما القراءة الصامتة للمجموعة الشعرية، فشيء آخر، لا تغيُّر من «جماعية الإبداع» أو «جماعية التذوق»، ولكنها تفسح للتفرد مجالاً واسعاً غير مستقل عن الخيال والذاكرة.

الشاعر فوق منصة الالقاء لا يستطيع إلّا أن يكون «ممثلاً». أي شاعر كان هو في الالقاء ممثل. حركته وصوته وحتى شكله، واستجابته للقاعة، تشارك في صياغة «الحالة الشعرية» التي يجسدها تلقي الجمهور، كنوع من الرد على الرسالة.

جمهور نزار قباني في إطار الجمهور العام لقاعة تشيلسي يحتل جميع المقاعد ويقف بعضه في الممشى ويجلس بعضه الآخر في مكان علوي. هذا هو المشهد: جمهور كبير اتى لقضاء «سهرة شعر» من كل الطبقات التي يتشكل منها المنفى. وهو أكبر جمهور لشاعر في «الأسبوع الثقافي العربي»، يتلقى أخبار القلب والحرب في مفردات منحوتة من قاموسه اليومي المألوف. قال لي نزار انه في الماضي كان يتصور القاموس الشعري بعيداً عن نثرية الحياة اليومية، وقد غيَّر هذا التصوّر الآن ، إذ يرى أن الحياة أغنى المعاجم بالمفردات والتعابير، وحتى الايقاع. جمهوره ينتظر شعراً يصوغ انفعالاته الطازجة وقضاياه الساخنة واحلامه ومكبوتاته وأشواقه في مفردات وصور وأوزان تكافىء العاطفة والفكر الذي يبطنها. لذلك كان نزار قباني شاعر الجمهور بهذا المعنى الذي يستجيب لفضح المكبوت العاطفي والسياسي استجابة متقاطعة مع الشعور والحرمان. ومن هنا يصفق الجمهور لأنه يسمع ما يريد أن يسمعه، أو لأنه يقرأ ما يود قراءته. ولكنه التصفيق الذي يلتمع فيه الفرح والارتياح، كالاحساس الأخير بالتطهير. ولأن الاندماج بين الشاعر والجمهور يولّد «الحالة الشعرية»

كالطقس التمثيلي الغنائي شبه الراقص، فإن هذه الحالة تضفي على التذوق خصائص مشتركة بينه وبين النص.

هذه الحالة الشعرية المهيمنة على الشاعر والجمهور هي «الخطيئة» التي يراها نزار قباني وسامعوه ومشاهدوه وقارئوه خارج الذات الفردية. انها خطيئة جماعية، ولكن خارجية، فالخطيئة موجهة ضد الشاعر وجمهوره على السواء، ولذلك يأتي الشعر في القاعة طقساً يدافع به الجميع عن أنفسهم ضد خطايا «الآخرين».

لست أدري ماذا يقول الشاعر
وهو يمشي في غابة من خناجر
أطلقوا نارهم على المتنبّي
وأراقوا دماء مجنون عامر
لو كتبنا يوماً رسالة حب
شنقونا على بياض الدفاتر

بهذه الأبيات افتتح نزار أمسيته التي يرى فيها ما يحيط به «غابة من خناجر» موجهة إلى صدره وصدر الحب. وفي «عزف منفرد على الطبلة» يحدد العدو الذي يزوِّر الثياب حتى نحسبه واحداً منا، وإذا به يضع السمّ في الدسم، بل هو يتكلم «الثقافة» مثلنا ويغني «الموسيقى» مثلنا، كان أحدنا وهو عدونا. لذلك لم يعد أمام الشاعر سوى «وطن بالايجار» و«كتـابات على جدران المنفى» والزواج من الحرية و **سامحونا..**

ان شتمناكم قليلاً.. واسترحنا
سامحونا ان صرخنا
كتب التاريخ لا تعني لنا شيئاً

ونزار يغني، لا يجسم المفردة أو الشطر أو الفقرة في بناء من الايقاعات المتداخلة والأقنعة الثابتة أو الرموز والأساطير. هناك الراوي ـ الشاعر، والخطاب ـ السياسي أو العاطفي، في تسلسل «الحديث النثري» ومنطقه. ولقد صفق الناس طويلاً حين ذكر النفط وطلبوا اعادة المقطع. وصفقوا بحرارة حين ذكر النفط وطلبوا إعادة

المقطع. وصفقوا بحرارة حين ذكر حرب لبنان. وضعف تصفيقهم لدرجة الخفوت حين ذكر المتنبي، وعاد التصفيق إلى «أطفال الحجارة»، ثم مارس الجميع الضحك حين القى قصيدته «مايا».

ولقد كانت ثلاثية اطفال الحجارة هي التي كتب لها المدخل القائل «في كثير من الاحيان، يتوهم الشاعر أنه سيد النص الذي يكتبه، في حين أن دوره الحقيقي في عملية الكتابة، لا يتعدى دور الممثل الذي يعيد كلمات الملقن، ودور الأجير الذي يطيع أوامر سيده».

هنا ايضاً لا بد أن تكون «الخطيئة» في الآخرين:

قاتلوا عنّا
إلى أن قتلوا
وبقينا في مقاهينا
كبصّاق المحارة
واحدٌ
يبحث منا عن تجارة
واحدٌ
يطلب ملياراً جديداً
وزواجاً رابعاً
ونهوداً صقلتهن الحضارة

ولكن شاعر هذا الجمهور الذي يدافع عن الشعر والجمهور ضد طغيان الخناجر، والذي يدافع عن أطفال الحجارة ضد أصحاب التجارة، هو نفسه الذي يكتب عن «مايا» أحلى قصائد الأمسية على الاطلاق، بالرغم من اصرار الشاعر على أن يجعل الخطيئة خارج المغني والجمهور. مايا هي القصيدة التي افرجت عن كظوم الجمهور بالضحك، طالما أن الشاعر صدّق كل ما قاله النبيذ «وربع ما قالته مايا». في خاتمة الأمسية كانت غواية الجمهور وهداية الشاعر وجهين لعملة واحدة هي الخطيئة التي لا يُطرد شاعرها من الفردوس، ولا يحتاج جمهورها إلى فداء المسيح.

وهو الأمر الذي يختلف تمام الاختلاف عن الأمسية الفلسطينية

التي ضمت أساساً سميح القاسم وزميليه.

والقاسم هو أحد أبرز الشعراء العرب الذين يميلون إلى استخدام الرمز المباشر أن جاز التعبير عن «التاريخ الحاضر».

لا يتخلى سميح عن مكتسبات الشعر العربي الحديث، ولكنه شاعر في معركة مستمرة، لذلك فإنه لا يستطيع النجاة من بعض الذي تخلّت عنه الحداثة العربية، كالقراءة بالأذن، والتشكيل الحكائي، والأقنعة المكشوفة.

ولقد اختار الشاعر الفلسطيني الذي امتزجت شاعريته بفلسطينيته في بوتقة الوعي القومي والفكر الاشتراكي، أن يكون لقاؤه بجمهور المنفى في لندن لقاء «الحوار» وليس التوحد. والحوار يفترض التباين والاختلاف. كان القاسم يدري من تجربة عام سبق، أن جمهور المنفى، هو جمهور الالتباس، هذا المنفى الذي دعاه قباني «وطن بالايجار» يختلف شكلاً ومضموناً عن المنفى الفلسطيني داخل الأراضي المحتلة وخارجها. وسميح القاسم الذي انشد شعره في جميع أرجاء العالم، كتب الشعر في مناخ مغاير كلياً. كتب الشعر أولاً للمواطن الفلسطيني على أرض فلسطين. والابداع الجماعي هنا على درجة من الانسجام، كذلك التلقي. ولكن موهبة سميح القاسم أتاحت لشعره أن يتخطى الأسوار. هذا التخطي لا يسمح لما وراء الأسوار بأن يكون عنصراً حاسماً في الخلق الشعري. يسمح له فقط بأن يكون عنصر حوار. وسواء أكان هذا الماوراء أفكاراً أم أشخاصاً أم أوطاناً أم منظمات، فإن الخيال الشعري يصهرها في بوتقة الحوار، وقد اتخذت سماته في عملية البناء: الايقاعي، التجسيمي، التشكيلي، التكويني، ثم التركيبي. في هذه المراحل كلها يتخذ الحوار لنفسه سمتاً آخر أو شكلاً شعرياً للحضور.

أما داخل الأرض المحتلة حيث يقيم الشاعر، فإن عناصر الابداع الجماعي تختلف. هذه هي الأرض، هؤلاء هم البشر، هؤلاء هم الاعداء. وهذا هو الحدث: انتفاضة الحجارة.

لا يملك غير الشاعر الفلسطيني أن يقول لهؤلاء الفتية:

تقدموا تقدموا
كل سماء فوقكم جهنم
وكل أرض تحتكم جهنم
تقدموا

هذا هو الصوت الأول، لعله صوت الوطن، أو صوت الأرض، أو صوت الشاعر، أو صوت الموتى أو صوتنا جميعاً. إنه «الصوت الشعري» وليس الصوت المنفرد. وهو الصوت المرسل، وليس الصوت المركّب. فجأة يتحدث الصوت: «يموت منّا الطفل والشيخ.. ولا يستسلم». يقول الشاعر «يموت منّا»، فمن هم الذين ينطق باسمهم؟ تظل وتيرة فعل الأمر في ايقاعها العسكري:

وهدموا
وشردوا
ويتّموا
وهدّموا
لن تكسر أعماقنا
لن تهزموا أشواقنا
نحن قضاء مبرم

الصوت إذن هو هذا الشعب ـ التراث، الذي يخشى أن يظن المقاتلون أن أعمالهم تنال من قيمه وأخلاقه، بل هو «القضاء المبرم». أي أنه خلاصة القيم في حكمها الأخير.

المفردات وأسلوب تجميعها واستخلاص الوزن المناسب لتكوينها، أقرب ما تكون إلى مفردات القاموس اليومي. والتداخل بين المفردة والفقرة أقرب ما يكون إلى التكوين الحكائي البسيط الذي يستحضر «الممكن» في اطار «الحتم». وهو الحتم الذي ينفي الحوار. الاطلاق هو الرؤية، والتعميم هو التجربة.

في قصيدته «عبد الرحيم محمود» والأخرى «إلى ميخائيل غورباتشيف» يفعل العكس، ويعود إلى التشخيص والتحديد والملموس والنسبي. ليس من قناع، فهذه القصيدة الجميلة عن الشاعر

الفلسطيني الشهيد هي أغنية درامية كاملة التكوين، تتلاقى فيها عدة أصوات على نحو حلزوني، يقودها الراوي المحايد، فضمير المتكلم، يتوسطها «البطل» وتتفرع عنها الطبيعة من الشمس والنجوم والقرى: الشجرة، عنبتا قرية الشاعر الشهيد والرامة قرية القاسم:

لم تصدق
لا ولا صدّقت
لم يقتلْك.. لا
شبه للقاتل
لم يقتلْك لا
لن يقتل الصبّار في لحمي
والريحان في لحمك
لن يقتل صوتُك
صيحة الميلاد
موتك

شبكة من الحوار الممتد افقياً بين القصيدة والشهادة، وراسياً بين الشاعر و«الجمهور الآخر». نحن هنا مع جمهور شديد الخصوصية والتنوع. جمهور من الشهداء و آخر من المقاتلين وثالث من القتلة ورابع من الأشياء الحيّة كالقرى. هذه عناصر «الجمهور» الذي يختلف تماماً عن جمهور قاعة تشيليسي. ولكن الحوار يعني الاحتمال والنسبيّة والتوازي والنديّة. لذلك يهدأ الانفعال لدرجة تشبه الحياد، ويختفي فعل الأمر والانشاد الغنائي ـ العسكري. وتبقى الحكاية الحزينة العميقة الوخز. عبد الرحيم محمود ليس قناعاً للشهداء الجدد، وليس تداعياً للمعاني، وإنما هو الشاعر الشهيد الذي يستدعي الموت والحياة في حوار لا ينقطع. لا يمسي الشاعر هو الجمهور، لا يتوحد معه ولا يتطابق أو يتماثل، بل يتقاطع وزنياً ويتماهى في التشكيل.

وفي قصيدته « إلى ميخائيل غورباتشيف» لا يزيد الأمر في النهاية على كونه برقية تأييد، ولكنها برقية تفيض حناناً وتعزيزاً للخطو على أشواك الحرية. رغم هذا التبسيط، فإن استحضار لينين كان في

الصميم حواراً شعرياً.

ولكن قصيدته «ليلا، على باب فدريكو» تعود بسميح القاسم إلى هذا التركيب الغنائي ـ الدرامي الناجع الذي عرفناه في قصيدة «عبد الرحيم محمود» على نحو أكثر بساطة. يؤنسن الطبيعة فيستحيل الشجر خوفاً والنجمة جرحاً. ويحوِّل الموت إلى نبوءة فيلقي الحارس سلاحه ويختبيء فدريكو في ظل ملاك. والراوي يطلب منه أن يفتح له الباب، قبل أن تسرع المليشيا وتقرقع البنادق. يصرخ الراوي:

افتح لي الباب
أسرع
خبئني
فدريكو
فد.. ريـ .. كو

هذه الاستعارة النادرة للزمان والمكان، حيث تتوحد لحظة اللقاء بين الماضي والحاضر، بين محكوم بالموت في الداخل ومحكوم آخر بالموت في الخارج يفصل بينهما نصف قرن من الأحزان والشعر، لقد كتب سميح القاسم هذه القصيدة ببساطة آسرة، ضمنها الوشائج التي تربط بينه وبين الانسان في العالم ارتباط فلسطين بكل فلسطين «أخرى» وكل فلسطيني «آخر».

لقد صفق الجمهور كثيراً لقصيدة «الانتفاضة»، وصفقوا قليلاً لقصيدة «عبد الرحيم محمود»، وكاد التصفيق أن ينعدم لقصيدة «فدريكو»، فإذا أضفنا خفوت تصفيق جمهور نزار للمقطع الذي جاء فيه ذكر المتنبي، فإن المعنى العام هو ابتعاد هذا الجمهور عن الشعر، والشعراء. الظاهرة تنفي نفسها، فغواية الجمهور لم تنجح في هداية الشعراء، ولا هذه نجحت في ترويض الجمهور.

وتبقى ظاهرة هامة، هي اشتراك نزار قباني وسميح القاسم في استخدام المفردات اليومية الطازجة والايقاعات السريعة من ناحية، ثم اشتراكهما في أن «الخطيئة» قادمة من الخارج، فهي دوماً خطيئة الآخرين. ثم يختلف الشاعران بعدئذ في كل شيء. وكذلك يختلف

الجمهور معهما، فهو يرحب بثلاثية أطفال الحجارة لنزار قباني ترحيباً لا يقل عن استقباله «الكريم» لقصيدة القاسم «التانغو الأخير في بيروت».

وكان نذير العظمة كما قلت هو الذي «طرد» أكثر من نصف الجمهور باستمراره قرابة الساعة، فلما جاء بعده الشاعر محمد عفيفي مطر، بصوته الهادىء وشعره العميق، كان عنوان قصيدته ـ بمحض المصادفة ـ «محنة هي القصيدة».

ومن موقعين مختلفين يثير شعر قباني والقاسم في ناحية، وشعر محمد عفيفي مطر في الناحية الأخرى، مسألة الشاعر والجمهور، ومسألة الشاعر والمنبر. وهما اشكاليتان متمايزتان، فالجمهور يضم القراء والمستمعين والمشاهدين. والمنبر يفترض قاعة المستمعين المشاهدين (المتفرجين؟).

هل هناك شعر منبري وآخر لا يصلح للمنبر (شعر للقراءة الفردية الصامتة فقط)؟ وهل المنبرية قيمة معيارية بالسلب، أي أنه كلما كان الشعر منبرياً (اي قابلاً للقراءة امام جمهور) كلما كان اقل قيمة من الشعر الآخر الذي يستعصي فهمه وتذوقه على الجمهور المباشر، وتنحل عقدته عند القراءة الفردية المتوحدة الصامتة.

ولقد أتيح لي أن استمع وارى عشرات الشعراء من كبار الموهوبين في عديد من اللغات، وهم يلقون شعرهم أمام جمهور أنا أحد أفراده. كما أتيح لي أن استمع إلى عشرات القصائد العظيمة مسجلة على اشرطة أو أسطوانات في العربية والانكليزية والفرنسية. وأظنني قرأت اضعاف هذا العدد، قراءة صامتة بيني وبين نفسي. ولم أجد في جميع هذه الأحوال أن هناك شعراً صالحاً للمنبر أدنى مرتبة من شعر آخر يصلح للقراءة وحدها. تفرقة مزيفة. وإذا كان المقصود بالنوع الأول ذلك الشعر الخطابي التقريري الهاتف بالشعارات العاطفية أو السياسية، فهذا من الأصل ليس شعراً سواء أكان عمودياً أم حراً أم من قصائد النثر. أما الكتابة الجديرة بتسمية «الشعر» فهي قادرة على التأثير سواء أكانت أداتها إلى الوصول هي الكتاب المطبوع أم

الميكروفون وصوت الشاعر أم الميكروفون) وصوت الممثل أم الاذاعة المرئية والمسموعة.

ان وسائل الاتصال في خدمة الشعر، كما نفترض، وليست معادية له من حيث المبدأ. والاستماع الجماعي والمشاهدة الجماعية في قاعة يرتقي الشاعر منبرها لالقاء قصيدته هي التقليد الراسخ في عادات العرب والاتحاد السوفياتي. ولست هنا بصدد تحليل الجذور التاريخية لهذه الظاهرة، غير أن ما لا شك فيه هو أن التلقي الجماعي بما يصاحبه من تعبيرات مباشرة بالصوت والايدي هو احدى حالات «الفرح» الجماعي. ومن أهم البشائر التي تمنح الفرح بعداً حسيًّاً غامراً الحضور الشخصي للشاعر. به تكتمل دائرة الحفل الذي سرعان ما يستحيل طقساً شعائرياً، ان رؤية الشاعر نقيض رؤية الممثل. هذا الأخير يبرق في المخيلة كالنجم، ولكن الشاعر يتجلى كالحقيقة. هذا هو نفسه الذي يقول، هو صاحب الرسالة. وجهه، قامته، ابتسامته، نزقه، ألمه، اسلوبه في الأداء، نظراته، حتى ثيابه، تتضافر كلها في صنع «صاحب الكلام» الذي يتجاوب معه ـ وهو حزين غاية الحزن ربما ـ الشعور الجماعي بالفرح.

وليس من شاعر جدير بهذا الاسم، إلّا وهو يصل عبر صوته الخاص المباشر إلى جهاز تفجير الفرح الجماعي في القاعة. أياً كان اتجاهه أو لغته أو طرائق تعبيره أو رؤاه، فإنه، إذا كان شاعراً حقاً، يصل إلى الوجدان العام للناس.

ومحمد عفيفي مطر شاعر حقيقي. وهو يعرض في «محنة هي القصيدة» معنى الشعر ومعاناة الشاعر. وتأملوا بناء هذه الصورة من المفردات والصور:

رجل، وامرأة تفتح في عروة ثوبيها الشفيفين
بخوراً ولباناً زاكياً، تفتح في الطوق هلالاً
خفق نهدين، حفيف المخمل الناعم بالحلمة،
والمرأة تمشي خضرة معتمة في هودج
الليل ويمشي الرجل النائم يقظان،

يدان انفتحت بينهما عشر عيون يتواشجن مياها
وارتعاشاً ودماً تصهل فيه الخضرة الدافئة.
القمح ربا لكرلبتين، اخضرت الطينة،
اوراق الشفاه اصّاعدت عليقة عطشى،
اقتراب، قبلة توشك..
عقد الكهرمان اسّاقطت حباته وانتثرت
تومض بين النجيل الغض ظلمة لامعة
بين الشقوق.

اين الرمز هنا؟ أين الأسطورة؟ أين الغموض؟ لا يستهلك الايقاع نفسه، فالوزن يقتفي اثر المعنى والتركيب يتابع مجرى الدلالة. والعين ترى ما هو أمامك ولا تراه والأذن تسمع نظام الأصوات من صوتك وأنت لا تسمعه. المفردة يقظى لالتقاط الأشكال والألوان والأضواء والظلال والفراغات والكتل التي تحيطك دون أن تفكر في التقاطها. كل فقرة على حدة لا تفاجيء. ولكن التركيب الكلي يفاجئك بأن «الماء» كان حاضراً طول الوقت دون أن تشرب. الجملة الأسمية تبدأ الشطر دائماً: رجل، بخور، المرآة، يدان، القمح، أوراق، .. الخ دون أن يلفت النظر دور هذه البداية في تكوين القصيدة الدرامية الطويلة. وفي الحب يقول محمد عفيفي مطر ما يباغت أحاسيسك ويجرحها حتى تنزف خلاصة القلب. وفي السياسة يقول ما يدهش قناعاتك ويجرح افتراضاتك حتى تنزف خلاصة العقل. وعلى الحافة المقدسة بين القلب والعقل يفترش الشاعر أرض الله والناس، ويسقي شعره حلاوة الكشف والحدس والرؤيا.

وهذا ما نجح في إيصاله ذات مساء حافل في اتليية القاهرة (نادى الفنانين والكتّاب) عام ١٩٨٧. ولكن الجمهور لم يكن منفياً برجوازياً ممسوخاً او بروليتارياً رثاً. كان جمهوراً آخر وزماناً آخر ومكاناً آخر. والشاعر هو الفلاح ابن رملة الانجب مركز اشمون محافظة المنوفية، وليس الدون جوان الذي افترضته العيون السهرانة افتراضاً فولكلورياً يجلب النّعاس في نهاية النهايات.

وهي النهاية التي غيرت مجراها حادثة طريفة، فقد طلع فجأة إلى المنصة شاعر عراقي هو رعد مشتت دون ترتيب مسبق، وألقى قصيدة عنوانها «هو الذي رأى كل شيء».

وقد صدرت لرعد ثلاث مجموعات شعرية، أولاها «الجنود» في بيروت ١٩٨٢، والثانية «الحدود» في لندن ١٩٨٦، والثالثة «دلول» في لندن أيضاً ١٩٨٧. وقد كان الفارق واضحاً بين اناقة الشعراء السابقين، وبين رقة الحال التي كان عليها رعد مشتت. كذلك فإن صياحه واعتلاءه المفاجىء للمنصة قد انسجم مع مظهره الخارجي مما يحلو للبعض تسميته خطأ بالفوضوية. ولقد تحرك رجلا أمن بعد قليل تحركاً يشي بالاستعداد لعمل غير متحضر. ولكن منظمي الأمسية حالوا دون أي أفساد للامسية وأي اهدار للحرية. أما رعد فقد كان يراقب الموقف، مستمراً في الالقاء الحماسي، يقول كلاماً ميسوراً للعين والأذن والذاكرة:

«يسير على أطراف اصابعه
حين ياتي إلى البيت
في الليل
يمسِّد شعر ابنته
ويجد له
في الأحلام
... ...
... ...
يشتم قادة النقابات
يقرع في رمضان الطبل
ويهز النجوم
يشير لصدر فتاة
من نافذة الباص
ويشهق لفخذ امرأة
تكشفه الريح

يسد طريق الطفل
ويقايضه
بالقبلة»

وأياً كان القول في مثل هذا «الشعر» الذي لا يعدو كونه صراخاً جميلاً في هايد بارك، يتكامل تماماً مع صاحبه الذي يضع ما في قلبه على لسانه دون أن يعنيه كثيراً أو قليلاً الالتفات إلى الوزن أو مقومات الغناء والهجاء.

ويبقى أجمل وأعذب الفقرات، تلك التي قام فيها مرتبكاً رجل مسن من فلسطين، هو طه محمد علي الذي أقبل مع سميح القاسم وفاروق مواسي. في وجهه تقرأ قصته ـ قصيدته كاملة، فهو الذي علم نفسه وثقفها واستطاع بالمعرفة أن يصبح مناضلاً أفضل، كما يقول اصدقاؤه، وأن يصبح شاعراً كما يقول هو. رجل طويل عريض اقرب إلى الانحناء، أبيض شعر رأسه، ولم يخفت لمعان عينيه، يرتدي قميصاً وبنطلوناً بسيطاً ظناً منه أن صيف لندن كصيف الناصرة. نهض فكادت قدمه أن تُعثر بحقيبته التي لا تفارقه. ترك الحقيبة ومسافة متر ثم عاد إليها ليأخذها، والتصفيق يلاحقه كالسوط. وما أن وصل إلى المنبر حتى أخذ يفتش على الأوراق التي كتب فيها. رتبها عدة مرات والتصفيق يطارده، وسميح القاسم يساعده. أخيراً وجد «عبد الهادي يصارع دولة عظمى» فكفَّ الجمهور مؤقتاً عن التصفيق:

في حياته
ما قرأ ولا كتب.
في حياته
ما قطع شجره،
ولا طعن بقرة.
في حياته ما جاب سيرة «النيويورك تايمز»،
بغيابها.
في حياته
ما ارتفع صوته على أحد
إلَّا بقوله:

«تفضّل»
«والله العظيم غير تتفضل»

* * *

ومع ذلك،
فهو يحيا قضية خاسرة
حالته
ميؤوس منها،
وحقُّه ذرة ملح،
سقطت في المحيط.

* * *

ايها السادة
ان موكلي، لا يعرف شيئاً عن عدوِّه
واؤكد لكم،
انه لور رأى بحارة الانتربرايز
لقدّم لهم البيض المقلي
ولبن الكيس.

هذه المفردات البسيطة والتراكيب الأكثر بساطة كان أثرها على الجمهور مزيداً من التصفيق للشيخ الفلسطيني الذي اتخذ لشعره الطريق المستقيم من كلمات طازجة وبنية شعرية موازية لبساطة الكلمات وعفويتها.. على غير النحو الذي سلكه فاروق مواسي حين اختار الخطابة أكثر من اختياره للشعر.

هل تقدم لنا هذه الأماسي الشعرية على مدى الأسبوع الثقافي العربي في لندن، خطوطاً عريضة للوحة الشعر العربي المعاصر؟

نعم، ولا.

نعم، إذا اعتبرنا نزار قباني ذلك الجسر الذهبي بين القديم والجديد، هو أيضاً صاحب القيمة التاريخية السارية المفعول إلى يومنا في تحويل لغة الحياة اليومية إلى معجم للشعر (الذي كان جديداً) وإنه استطاع أن يغزو ـ لهذا السبب وما يضاف إليه من قضايا ومشكلات

المجتمعات العربية الممسوخة المشوهة ـ رقعة واسعة من الذوق الجماهيري كانت احتكاراً للشعر التقليدي العاجز والعقيم.

ونعم، إذا اعتبرنا سميح القاسم أحد ابناء الحركة الشعرية العربية والفلسطينية التي تحررت من وحدة البيت وسكونية الوزن وثباتية القافية والرويّ، واستطاع في وقت قصير أن ينضم بأعماله الثلاثين إلى قافلة وحدة القصيدة الغنائية ودراميتها، وأن يحقق في شعره علامة بارزة على وعوره الطريق نحو الحداثة التي تجمع في أهابها «الشعرية» و«السياسة» جنباً إلى جنب.

ونعم، إذا اعتبرنا محمد عفيفي مطر من الحداثات المستقلة ذات السيادة في الحركة الشعرية العربية التي لم تستكمل ثورتها بعد. وأنه قد استطاع أن يوحِّد تجربته ورؤياه في نمط للابداع يتسق مع ميراثه الريفي والانساق الوجدانية ـ وربما الفكرية ـ للأرض والفلاّح. وهي تجربة لم تنسحق في ضوء الانبهار بحداثة معينة، لأنها لم تولد من سياق خارج «الأصول»، وان تفاعلت مع الارث الانساني العام.

ولكننا إذا قلنا نعم لهذه الاعتبارات، فإننا نستأنف في اللحظة عينها قائلين لا، لم تقدم الأماسي الشعرية على مدى الاسبوع الثقافي العربي في لندن لوحة «الحضور الفعلي والفاعل» لتيارات وأجيال الشعر المعاصر. إننا نأسف لغياب الذين دعوا، ولكن نتمنى أن يدعى هؤلاء الذين لا يتمتعون بنجومية «الرواد»، وإن تمتعوا بالموهبة والاستمرار.

ولا أشك في أن مثل هذا الأسبوع لا يغطي خريطة الشعر العربي الحديث، وليس هذا ممكناً، ولكن تعدد الأسابيع وتنوع اسماء المشاركين هو الذي سيجعل منها رحلة نقدية غنية بالتذوق الرفيع.

أغسطس (آب) ١٩٨٨

باسم الراحل يوسف الخال موّلت الدكتورة سعاد الصباح هذه الجائزة التي نظمتها دار رياض الريِّس للكتب والنشر في لندن. ولست على ثقة من أن اعلان المسابقة قد عرف طريقه إلى الشعراء العرب الشباب من المحيط إلى الخليج، وأخشى أن تكون الموانع، على نحو ما وفي أيّة صورة، قد حالت دون وصول هذا الاعلان إلى الجميع. ومن ثم فإنني لا أميل إلى أن جملة المخطوطات الشعرية التي وصلت دار رياض الريِّس تمثل الرقعة الحقيقية لشعر الشباب العربي الراهن ولذلك سأنظر في نتائج التحكيم منذ البداية على أساس هذا التحفظ الأولي، وهو أن الأعمال الفائزة لا تعبر بالضرورة عن المستوى الحالي لتجارب الشباب الذين لم ينشروا ديوانهم الأول بعد.

أما التحفظ الثاني فهو حول تشكيل لجنة التحكيم التي لم يراع في اختيارها القاسم المشترك في حركة الشعر العربي الحديث من حيث اتجاهاته ورؤاه، ولم يراع أي قدر من تمثيل الأجيال، كما أن الأمر ترك برمته للشعراء نزار قباني وأنسي الحاج ورياض الريِّس. وقد كان الحد الأدنى من الموضوعية يقتضي أولاً أن تتشكل اللجنة من شعراء ونقاد، وأن يمثل كلٌّ منهم لحدٍّ ما مدرسة أو اتجاهاً أو جيلاً من الأجيال، مع مراعاة خاصة لتمثيل الأجيال الجديدة الأقرب ذوقاً وإحساساً وتجربة إلى الجيل المرشح للجائزة.

وفي مقابل هذين التحفظين فإنني أهنىء لجنة التحكيم على تجاوزها لشروط المسابقة حين اكتشفت ثلاث مواهب في مستويات متقاربة، فلم تتعسف وتمنح الجائزة لشاعر واحد فقط، بل منحتها للثلاثة، واستجابت سعاد الصباح لهذا الاختيار.. فكما أنه يجوز للجنة حجب الجائزة يحق لها العكس، أن تطلب جوائز اضافية.

ولا بد من سؤال استكشافي قبل التعرض للمجموعات الشعرية الثلاث، حول ما إذا كان هناك ما يجمع بينها. والقراءة الأولى تجيب بلا، فالشاعر اللبناني أقرب إلى التجربة الطازجة الثرية بمفردات

الحياة اليومية، وهذه التجربة هي الحرب. وهي حرب من نوع خاص تتقاطع فيها وتتوازى المتناقضات والعجائب. بينما التجربة في المجموعتين العراقيتين أكثر اختراقاً لما هو أكثر ديمومة في الحياة الإنسانية عامة. ولقد نجد فـي هذه التجربة ملامح قصية عصية على التجلي، للحرب. ولكنها الحرب الأخرى أو الحروب الأخرى التي تعايش الكائن البشري في نومه ويقظته. وهنا تفرض الأحلام والكوابيس لغتها، ويتكوّن المعجم الشعري من مفردات الوعي واللاوعي ومن خلال المسافة بين الفكر والتجربة. ومن المثير لامعان النظر، هذا التقارب بين الشاعرين العراقيين في استخدام الأوزان والنثر، والرغبة النهمة في استخلاص موسيقى داخلية لها ضوابط تصل بينها وبين الخليل بن أحمد، وبينها وبينه فجوات يصعب أن تقام فوقها الجسور.

هكذا لا نجد، للوهلة الأولى، ما يربط بين الشاعر الجنوبي في لبنان يحيى حسن جابر وبين الشاعرين باسم خضير المرعبي وخالد جابر يوسف من العراق. ولكن نظرة أخرى تجعلنا نبصر «الجيل» و«العصر» ملمحين خفيِّين في قصائد الشعراء الثلاثة. تتضـح المجايلة في زاوية الرؤية للأشياء، في أسلوب الاختيار، وفي الاحساس بالايقاع، بالرغم من اختلاف الرؤى والأساليب والايقاعات، أي انه في اطار الخصوصية التي يتمتع بها كلٌّ منهم هناك زاوية الرؤية والأسلوب والاحساس ، تعكس كلها وحدة الجيل والعصر الذي يعيشون فيه، سواء في التقاط المرئيات أم ترتيبها أم اكسابها المشاعر أم الكشف عن بُنى الأفكار.

ويبقى المشترك الثالث، وهو «البدايات». هذا نوع من الشعر لا تقرأه خارج سياق. والبدايات لا تعني دائماً أخطاء اللغة والوزن وما اليها من «الأخطاء المدرسية». بل لعلها لا تعني أصلاً أن هناك اخطاء وكأننا نمسك الديوان بيد، وميزان الخطأ والصواب باليد الأخرى. كلا والبدايات لا تعني بالضرورة أن هناك ضعفاً سيزول مع الوقت، وأن سبيل القوة متدرج، فقد تتطابق البدايات والنهايات لا تتغير سوى

التجارب التي تصقلها خبرة العمر. ولكن خبرة العمر شيء وخبرة الشعر شيء آخر. وخبرة الشعر لا علاقة حتمية بينها وبين الزمن. وإنما البدايات التي أعنيها هي الخصائص التي تأخذ من الشاعر لون عينيه وجلده ودقات قلبه وطريقة مشيته. البدايات بهذا المعنى قد تظهر في الديوان الأول، وقد لا تظهر إلّا في الديوان الرابع أو الخامس عشر. انها «الفطام»، ومن قبله، هي انقطاع الحبل السُّرِّي، وبدء الاستقلال.

وفي ضوء هذا المعنى، فإن الشعراء الثلاثة الذين يختزنون تراث الحركة الشعرية العربية المعاصرة بوجه خاص، وبعض صفحات المعجم الشعري العربي بوجه عام، قد بدأوا من مجموعاتهم الأولى رحلة الاستقلال عن آبائهم الشرعيين. وعلينا الا ننسى أن الشعراء الثلاثة ينتمون إلى رافدين رئيسيين في الحداثة العربية هما العراق ولبنان. ومن الطبيعي أن تمتد هذه الحداثة برموزها المعروفة في تكوين التجارب الجديدة، وحتى في تشكيل البدايات. ولكن هذا الامتداد لا ينسخ الأولين ولا يمسخ الآخرين.

بحيرة المصل

يحيى حسن جابر شاعر من الجنوب اللبناني. وكما أن هذا الجنوب قد اصبح عنواناً كبيراً لتجارب المقاومة والتهجير والعدوان والاستشهاد والبطولات، سواء في الحياة اليومية للبشر الذين عايشوا الحرب حتى اضحت جزءاً لا ينفصل عن معيشتهم، أم في حياة المقاتلين اضطراراً واختياراً... فإن هذا الجنوب قد استجاب لتحديات الدم والبؤس والخراب بطاقة هائلة على الابداع الشعري، حين أهدانا بعض الشعراء الجيدين الذي تفرغوا عملياً لاستيعاب الحياة في الوطن الاصغر. بل ان هذه الطاقة قد نفذت إلى ما وراء الحدود اللبنانية، حتى أضحت هناك الألوف من القصائد حول البطلة الشهيدة سناء محيدلي وحدها، فما بالنا ببقية الأبطال والبطلات المعروفين والمجهولين من شهداء هذا الجزء العزيز من الوطن؟

ولكن ما يصل إلى المواطن العربي في أي مكان كخبر وصورة

واسم يختلف كلياً عن تجربة الحياة الكبيرة، فالبطولة ليست فقط لهؤلاء الذين سقطوا بالدفة أو في المقاومة أو في الهجوم على العدو. وإنما هي أيضاً بطولة «الحياة» ذاتها.

يحيى حسن جابر يلتقط تجربته بجزئياتها المختلفة في هذا الاطار الذي يستخلص منه الشخصية والحدث، وكأنه يكتب قصة قصيرة «يحكي» لنا عن نفسه والناس والحرب والموت والحب، دون خطاب سياسي، ولكن دون أن يخلو الخطاب الشعري من نظام دلالي، ومستوى أو أكثر لتراكب المعنى.

هل يفلت عنوان القصيدة الأولى في المجموعة «بعد كل نجاة» من اسار المعنى؟ كل نجاة من كل موت. استمرارية الموت والحياة، فهذا الموت وتلك الحياة، في دورة البساطة المدوية:

كل مساء
الحنفية تنقط
كل مساء
طفل الجيران يصرخ
كل مساء
تمر سيارة الاسعاف
كل مساء
يفكر بالصوَر
وكل صباح ينهض
ليفتش عن عمل اضافي
ويقول لصورتك على الحائط
صباح الخير

هذا التركيب الركيك يختلف عن تماسك «بحيرة المصل» القصيدة التي تفتح الثلث الأخير من الديوان. ولكن هذه الركاكة في افتتاحية المجموعة شبه مقصودة، وإن لم يمنحها القصد جمالاً، بل منحها الدلالة التي سبق أن أشرت اليها. وهي أن بطولة الأشياء لا تبرز في الجنوب اللبناني كاستثناء، وإنما هي نسيج الحياة العادية. ان تكرار

«كل» وقد ارتبطت بوحدة الزمان اليومي (المساء والصباح) ارتبطت أيضاً بالفعل الاعتيادي الذي لا يختلف من بيت لبيت ولا من شخص إلى آخر: الحنفية والطفل وسيارة الاسعاف والتفتيش عن عمل اضافي، والصورة المعلقة يقول لها رغم كل شيء «صباح الخير». العادي والمألوف في عالمنا، هو تجربة الشاعر الذي ينزع الاستثناء، وحتى البطولة.

وهو يستخدم، عامداً، ضمير الغائب الملتبس بضمير المخاطب:

نبضة في الشّال
دمعه في قميصك
ما الذي صادفه على الطريق
من السرير إلى القبر؟
فإلى صدرك يغفو،
لينسى أنه ميت غداً

هذا الالتباس يرسم نصف الوجه للمغنِّي، والنصف الآخر لصاحب الأغنية، أو الذي أمسى صاحبها. الشاعر «أنا وهو» في وقت واحد، والمشترك بينهما هو مسافة الحياة إلى الموت. وتصبح الجملة الأسمية الملتبسة هي الأخرى، الغائبة حيناً ليحل مكانها الحرف، هي سيدة المشهد: الشوارع، الضحية، نبضه، دميه ما، من، فإلى، وهكذا. الأسماء ليست اعلاماً مشخصة، حتى «الضحية» فهي أية ضحية، والشوارع هي أية شوارع. ثم يختلف الايقاع بما يشبه تمتمات الصلاة، فيبدأ كل شطر بـ «لك» وهو يناجي العينين والفم والروح والصرخة، ثم نصل إلى فعل الأمر في اجمل مقاطع القصيدة:

اركضي حول الشمس
مليون مرّة
حتى تدوخ
ارسمي على زجاج البحر
حتى يتظاهر السمك
اعزفي بمزمارك

لكل التائهين خلف الضباب
اعشقي كل رجال العالم
وإذا اختفى
انبشي مدافن الهواء
لتجدي روحه مغلفة بانفاسك
وبين سنة وأخرى
تذكري أنه رفع شعرك
إلى أعلى
وقال: احبُّك

هذه هي المقطوعة الرابعة في القصيدة وقد تخلَّق «الغائب» في مدافن الهواء أو في عمق نهر، فهو لم يقصد الموت. ولكن الشاعر تابع «الأنقاض» على الضفة و«الانقضاض» على الضفة الأخرى، حين يضم مجموعة من السخريات في قوالب من الحكمة «أمّنا الدجاجة فقست كرة أرضية» و«المشبوه يجس نبض الحيطان». وتتمدد الحكمة في مناجيات الغناء المشبوب حتى لا يصيبها كاتم الصوت، وهي تسبح في ماء العينين، وحين تنطفىء الشمس ينجو ليحبها أكثر، وكم يحب يديها بعد كل نجاة حول وجهه. في هذه المقطوعات تحتد ايقاعات الوزن لترافق الصورة البسيطة كأنها «قصة حب» شديدة الايحاء بالاستعارة «الوطنية». ولكن الشاعر لا ينساق إلى الترادف والتآلف، بل ينتظم الدلالة في سياق الحب المفتدي.

ولقد بلغ يحيى حسن جابر في اختيار المفردات وتركيب الفقرات التي من شأنها أن تسبغ على هذا الحب القدرة على الاقناع. وهي المبالغة التي أفضت به في بعض اللحظات إلى حدود الكاريكاتير، وتحوَّلت به في لحظات اخرى إلى تداعيات عاطفية صرفة. وقد نتج ذلك عن أسباب ثلاثة: اللجوء إلى التجريد إلى حد الغناء اللفظي أحياناً، ورخاوة البناء، وليس المقصود تسلسل المقاطع بل غياب المونتاج عن صورتها النهائية، والاعتماد كثيراً على الزحافات والعلل في ما كان يقتضي الجرأة في استعمال القافية وحرْف الرَّويّ.

وربما كانت القصيدة التي تسمت بعنوانها المجموعة «بحيرة المصل»، هي أكثر القصائد تماسكاً في البناء، طالما أن الشاعر قد آثر منذ البداية أن تتكوّن القصيدة الواحدة من عدة مقطوعات. ان هذه المقطوعات ليست ديكوراً زخرفياً، ولا هي نوع من الكورس الذي يعلّق على الأحداث. بل ان الحكايات الشعرية المضمرة في قصائد المجموعة، خَلَتْ اصلاً وأساساً من أية بنية درامية. لذلك فقد كان المأزق في «البناء» هو هذه التعددية في المقطوعات، والغنائية التامة في تركيب كل مقطوعة على حدة. القصيدة ليست «شخصية» تغني فقط، وإنما هي ضمير غائب ملتبس بالضمير المخاطب، مما يعني أننا بصدد حوار داخلي خارجي لم يحدث قط. والمقطوعات، نفترض، لا تبدأ من فراغ، بل من بداية تزداد تبلوراً وتركيباً، يتصل بعضها ببعض اتصالاً داخلياً عبر الصوت الرئيسي، واتصالاً خارجياً عبر الايقاع والتشكيل. من دون هذا السياق، فإننا سنلاحظ على كل مقطع أنه يبدأ وينتهي كقصيدة مستقلة، من الصمت وإلى الصمت. ويفاجئنا السؤال بالضرورة: لماذا إذن كانت القصيدة طويلة متعددة المقطوعات! إذا لم تكن هذه المقطوعات تطويراً للنظام الدلالي، وتحديداً لمستويات المعنى، ومشاهد جزئية تصب جمالها وفكرها في مشهد عام، فإنها تصبح كالزوائد والحواشي العاطلة عن العمل، والقريبة إلى جوهر الأداء التقليدي.

وقد نالت هذه السلبيات كلها من بعض قصائد المجموعة التي سأتجاوزها مكتفياً باجمالها. وسأتجه مباشرة إلى القصيدة الأكثر نضجاً «بحيرة المصل» دون أن يعني ذلك تخلصها التام من التصورات المرتجلة «للتسلسل» الحكائي ـ الشعري. ولعلي أفعل ذلك لأني مقتنع بموهبة يحيى حسن جابر، إذا تعهد السلبيات بالحذف، والايجابيات بمزيد من التجريب وقليل من النشر.

لا ينسى الشاعر أن يهدي «بحيرة المصل» إلى والدته، ولا ينفصل هذا الاهداء عن افتتاحية القصيدة التي تبدأ كالعادة بالجملة الاسمية، ولكنها جملة من ثلاث كلمات كثلاث ضربات من الفرشاة «مطر وغروب

وشباك»، تلك هي خلفية المشهد الذي يبدأ حكاية الراوي مع «الأم». هذه الأم هي الايقاع الرئيسي للقصيدة. هل هي أم، أي كل أم؟ أم انها «الأم» التي قصدها غوركي والكثيرون ممن جعلوا منها رمزاً للحب، للوطن، للأرض، للحياة، للثورة؟

يحيى حسن جابر لا يحيد عن «العادي والمألوف»، واعتبار البطولة نسيجاً يومياً للحياة، أو اغفال البطولة كليّاً حتى بهذا المعنى إذا احاطها بهالة تصبح معها الحياة كلها هي الاستثناء والموت هو القاعدة. ولذلك فالأم في «بحيرة المصل» هي العمود الفقري للقصيدة، ولكنها ليست رمزاً لشيء خارجها. قد تكون نمطاً يصلح للتعميم وفرداً يقبل التخصيص، غير انها بوجهيها العام والخاص ليست قناعاً. انها مركز الدلالات فحسب. هذا ضمير المتكلم إذن في الغروب الممطر ينقل امه إلى المستشفى، وتنشط الذاكرة. الكلمات لا تنساب نثراً. الشعر يقاطع التسلسل المنطقي:

للمراهق قلب ينبض بالقطارات
ثلج يقص المسمار

الذاكرة تسد فجوات الزمن داخل المقطع الشعري. التجريد كان يشطب على المسألة. التجسيم يعيد إليها الحضور. يستحيل ضمير المتكلم غائباً. لم يتغير الصوت، بل تغيرت الزاوية حتى «يرى» المتكلم أكثر. الغائب هو الذي يرى الغياب حين ينتظر معها «الصبي الأعمى» الذي انجبته «الرجل الغائب» دون جدوى. كان «الولد» تفاحة العشرين قد خرج، ولكنه:

في منتصف الطريق
لم ينه حديثه في هذا العالم

هكذا أصبحت نور عينيه في ظلمة تزيدها الحرب سواداً، و«الحديث» يحوِّل البحر إلى «صديق قديم». كان الرجل الغائب والبحر توأمين. اضحى الصبي الأعمى وحديث الأم عن البحر توأمين. ولكن المراهق ينضج، ومعه تنضج نهاية الأم. تسيطر هذه «النهاية» على الخيال الشعري سيطرة تامة، فلا يفلت الشاعر من مفردات المستشفى

والخوف وفوضى النهايات، ولا يقفز فوق الراوي الذي كأنه ولا يزال. الراوي يطيل المسافة بين النقطة والحرف، والمتكلم يملأها لحظة اختبار اليقين. يهتز اليقين في الداخل هزّات متعاقبة، تتناقض مع خطوات الخارج الثابتة، الصارمة. والشاعر لا يعرف من الحكاية سوى السرد، المتقطع، المتماوج، المتجاذب، المتنافر، ولكنه السَّرد. أما «الدرامية» فلا علاقة له بها، حتى ولو احتاجها شهيق الأم وزفيره. لذلك تتوالى الصور، لفظاً ووزناً، كأنها تخشى نسيان ما حدث:

خرج الجرّاح متثائباً
ركضنا،

ويتدحرج الشعر إلى الحدود الشرعية للنثر، طالما ان السذاجة لم ترتفع إلى مستوى فطرة البراءة، فيموت الجميع برفقة الأم: السرير والكراسي والجدران والصحون، وكل شيء. الموت للجميع إذا ماتت. ويُحتضر التشبيه إلى درجة تعلن وفاة الجناس والطباق، فآخر انفاسها ينجو به مرة أخرى. وما أيسر المجاز حين يلتقط الشاعر من واقعه الشخصي، حادثة انه كان يلعب دور حفّار القبور في مسرحية حين توفيت والدته. ولعل المقطع الرابع عشر هو الخاتمة الشعرية للقصيدة، اكثر كثيراً من المقطع الخامس عشر والأخير. هذه الصورة التي تنتهي بعناق الابن للام وضحكهما المشترك، والجنازة تمضي فوق الجسر. هنا تنتهي اكثر القصائد تماسكاً في مجموعة «بحيرة المصل» ليحيى حسن جابر الذي شاء أن يصنع تمثالاً لـ «أم» وليس للأم، منسجماً مع رؤياه على طول الديوان. وكان تماسك البناء في القصيدة من نتائج الانسجام بين الحكائية وتعدد المقاطع عبر شخصية شكلت الايقاع الرئيسي، بالتراكم الكمي لاصداء الصوت الواحد.

العاطل عن الوردة

باسم خضير المرعبي صاحب مجموعة «العاطل عن الوردة» شاعر متمرس، مهما كانت هذه مجموعته الأولى المنشورة بين دفتيّ كتاب. وسوف يفاجئنا منذ البداية مرتين. الأولى نوعية هذه المقتبسات من

ستريندبرغ واتيالوكالفينو. والثانية هي هذا البيان الشعري الذي عَنْوَنَه «قبل أن». أما الاقتباس الأول فيتساءل فيه ستريندبرغ «هل تدري، ماذا أرى في هذه المرآة؟.. العالم، بوضع صحيح.. أجل، لأنه نفسه مقلوب»، وأما المقطع المأخوذ عن «مدن لامرئية» لايتالوكالفينو، فقد جاء فيه:

ناس من أمم كثيرة حلموا جميعاً حلماً واحداً
رأوا امرأة تركض في الليل عبر مدينة مجهولة
....
انشأوا جداراً وفراغات تختلف عما في الحلم
لكن لا تستطيع الهرب مرة أخرى».

هذان الاقتباسان يشيران في غير جهد إلى تناقض الحلم مع الواقع، فالعالم مقلوب في «الحقيقة»، ومدينة الحلم غير قائمة. وهذا المعنى الكبير يلقي بظله على المخيلة الشعرية لباسم خضير المرعبي، فالدلالة التي تهيمن على بناء القصيدة في «العاطل عن الوردة» هي ذلك التناقض المأساوي بين المتحقق والمثال. والمسافة بين الطرفين يملؤها هذا التواتر السردي في سياق التفعيلة المضفورة أحياناً بالنثر.. كأنه نوع من التضمين. وهو سياق من القمع تمارسه سلطة اللغة الاجتماعية، وهي تفرض على الشاعر حلماً مفارقاً لمخيلته، فإذا به من هول التناقض يتسلل مستسلماً لسلطة اللاشعور. ويتبادل القمع مواقعه في قياس القيمة ومواكبة الدلالة.

العالم مقلوب إذن قياساً إلى الصورة الافتراضية لدى الشاعر والتي تتشكل من البنى الذهنية في تكوين «الشعرية» ـ ومدينة الحلم غير قائمة منذ انفصل الحلم عن «الحقيقة» التي استحالت قناعاً لا «حقيقة شعرية» من هول القمع الساري المفعول في سلطة اللغة والذوق السائد والمخيلة الجماعية المشحونة بالوعي الزائف. نحن، مبدئياً، مشدودون إلى صراع لاهب، يشعل التكوين الأصلي لعناصر التجربة الشعرية، ويصهرها في بوتقة الرؤية العصية على التجسد، فتخرج بنّية درامية تتجه تدريجياً نحو التركيب.

وهي تجربة غاية في المرارة والقسوة يستحلب الشاعر جرعتها

المركزة في بيانه الذي ينهيه بحمزاتوف «أيها الشعر: أنا لولاك يتيم» «الخلاص بالشعر» من الأفكار الرومانسية العتيقة، كالخلاص بالحب، والخلاص بالدين، والخلاص بالموت، لأن فكرة الخلاص في جوهرها من أعمدة الوجدان الرومانسي الغائر في النفس والشعر والحياة، أياً كان العصر والفكر واتجاه الشعر. ولذلك، فهي لست الفكرة ـ المحور في بيان باسم خضير المرعبي، وإنما هي ذلك الاطار المتسع للدراما إذا تآزرت جملة العناصر المكوّنة للقصيدة في اكساب التجربة ايقاعها الدرامي وتشكيلها الدرامي: روحها الدرامية.

ضمير المتكلم، بطبيعة الحال، هو بداية أي بيان شاء صاحبه أن يكون شعراً، ولا أقول «صياغة شعرية»، فالحق ان «قبل ان» قصيدة وليست مجموعة أفكار صيغت شعراً. و «الشعر هو الحرية»، ذلك هو العنصر الثاني الذي يدفع صاحب الكلام باسمه أن يمنع الركام من العلو وأن يسمح له بالعلو،

وباسمه أتنشق طين مدينتي وافر إلى أزقتها واجمع
نثاري في متاهيها
باسمه ارنو إلى النسوة تَموزُ في القلب والشارع
وتركل حصاني وتجحد دمي.
باسمه أفيق على قرى تهدمت وضفاف شحبت
ونسوة مكتفيات بعباءاتهن إلى شبابيك واطئة
وباسمه افرّ إلى أهوار تحاذي رئتيّ بعنبرها وأسماكها
وصياديها ولياليها المعولة بشحوب فوانيسها

ثم يبدأ «الفرار» إلى الأم ـ ولعلنا لم ننس «أم» الشاعر اللبناني ـ وهي تقترن مباشرة بالعادي والمألوف، بل ان صاحب البيان يخالها «طفلة»، ويحرض انفعالنا على الاستقبال الساذج:

إلى أم طفلة جرحت اصبعها وهي تعدّ
غدائي في آنية مكسورة،
قبل تسعة عشر عاماً

ولم ننس طبعاً أن «الولد» الذي كانه الشاعر اللبناني قد وصف بأنه

«تفاحة العشرين». وكما أضاف الأول الأهل والأصحاب، فقد اجتمع هنا الأخوة في «دمع الوالدة المشع»، واجتمع الأصدقاء يرسمون القرى وترسمهم البارات، واجتمع حوله الغزلان، وهو تحت شجرة التين يتنشق الحليب قبل أن يجف.

هذه المقدمات من مقتبسات وبيان تشكل مدخلاً رائقاً إلى عالم الشاعر الذي لا تخرج مفرداته التخييلية والايقاعية على حدود تلك المقدمات، من دون أي انزلاق أو استغراق في تأمل الآخرين.

«كل الطرق تؤدي إلى ماجيرا» و«الماراثون» قصيدتان طويلتان، تتكون أولاهمـا من عشرة مقاطع وتتكون الثانية من مقطعين. وتعدد المقاطع هناك هو تعدد درامي لا شبهة فيه، فهناك أكثر من صوت، وهناك حوار، وهناك الأطروحة التي تتجاذب خيوطها كلٌ من التجربة شبه الكاملة والرؤية شبه الناقصة. ليست لدينا حكاية شعرية ولا رواية.

الايحاء النثري لا يخفي الموسيقى السائلة في الفقرات الأولى من «الوردة تسيل ولا أصابع تلمّ العطر». الصراخ الباحث عن «ماجيرا» لا يتخذ وزن الخطاب العصبي المنفعل، بل شكل النثر العفوي الفاعل:

الوردة تسيل ولا أصابع تلمّ العطر
وماجيرا تشهد العنق والوردة السائلة
وماجيرا تسقف بالمياه طفولة الرمل
فلتغتسلي يا سماء اكنسها من نجوم فاسدة
ولتفيقي يا نجمة واهنة ارشها بعطر فحولتي
فهذا السرير مركب تسيره مياه الرغبة ـ واخشى على قلبي أن يصل قبل أن يغرق.. الغرق ضروري في حليب الغلامه

ليست ماجيرا هي نيسابور أو أركاد أو ذات العماد، فالمدينة ـ الحلم في قصيدة باسم خصير المرعبي كانت الواقع ـ الوردة قبل أن تسيل، ولا أحد يلمّ العطر. لقد استحال الواقع القديم حلماً ينشد التحقق. هذا الصراع بين الواقع، الحلم، الواقع، هو الذي يمنح ضمير

المتكلم كل أسباب الحوار مع الأصوات الأخرى. أصوات وليست أصداء. أن العالم المقلوب، لكي يصبح صحيحاً كما يراه سترندبرغ، لا بد من اعادة اكتشاف المدينة التي لم تعد قائمة كما ينبئنا كالفينو، ولكن الشاعر العراقي الشاب يستعيد الملامح المغيَّبة بالحوار الذي يقيمه مع الرموز الظاهرة والدلالات الخفية:

يقول لي العشب:
تلزمك شمس بيكاسو وحصان فائق حسن ولوثة فان غو غ
أقول للعشب:
لا يلزمني سواي،
لأسيِّر قاربي في اليابسة وارصع شراعي بالشمس
فالبرية أمامي صهيل ذهبي لخالق يُدشِّنُ أيامه.

هكذا تتكامل صورة العالم المقلوب مع أدوات الفعل المقلوبة: الابحار في اليابسة. هذا التكامل يفضي إلى «الوضع الصحيح» للعالم، ويبحث عن المدينة والمرأة الهاربة، كتكامل الوزن مع النثر «بأي كتابة أقطع بياض قطيعتنا؟». وقد كان الجواب بهذا النثر الذي يتضمن من «المثقف العبدي» و «عمر بن أبي ربيعة» ما يقيم جسراً بين موسيقى داخلية يتجاور فيها النفي «لم أر عينيك لحظتها، غير أني مطمئن.. الخ..» والاثبات «مثلما افاجأ دائماً بأعين النبات.. الخ»، وبين موسيقى التفعيلة التي لا يربطها بالنثر والتضمين ايقاع الدلالة وحدها، بل ايقاع التشكيل أيضاً. ومن ثم كان تعدد المقاطع في هذه القصيدة (الدرامية) الطويلة، له ما يبرره من داخلها، فنحن لسنا بصدد «بذرة» تعيد انتاج نفسها في حجم أكبر في كل مقطع، وإنما نحن بصدد عدة وحدات لغوية تربطها مجموعة من العلاقات الايقاعية بوظائفها المختلفة. ليست القصة هي التي تكتمل، بل التجربة والرؤية، تدريجياً، وعلى نحو مركب. ويعود النثر إلى اقتحام النص في «حيوان حلمي امام قلعة المروضين». كانت الصورة المضفورة بالوزن قد عددت «المعنى» في مستواه الحسِّي الممتزج حلماً:

... توقظني الغيثات

فأتحسس البرية تحت جلدي وافتقد ثيابي
... اسمع ضحكات مثل لمع البلّور ـ يساومنني:
ثيابك أو البرية؟

ثم يتداخل النثر الايقاعي، ان جاز التعبير عن السرد الموزون أحياناً وزناً ارادياً، مع تلك الأبيات التي انتهت إلى الاختيار الأخير «عريّي يسطع في السُهب أمام سررهن الرواني،... فأراني.. وأراني.. وأراني» ثلاث مرات وتكتمل الرؤية «وبرق يختض في سواد الريح كأنه جذر السموات يفضح رجالاً بأصابع طويلة تعرق على السياط». وتظل الرؤية في حالة «اكتمال» إلى أن تصبح هي الرؤيا:

اعرّى
فيسترني هزيم السياط
وينشق القفص

هذه «الرؤيا» تتخذ كامل قوامها في القصيدة التالية «الماراثون» التي تتكون من مقطعين، في حوار مركّب الأصوات ينتهي أو لا ينتهي:

في كل نهرٍ لوعةُ الفرات
في كل مدىً مدى للجنوب
تنطوي القارات على جنوباتها

ها هي ماجيرا تلوح عند الأفق، تتواكب مراحل «المطهر» من جحيم إلى جحيم، فكلما أبرق الحلم كلما تلظّى الجسد وتشققت أكفان الروح، كلما استعرت النيران استعاد الجسد عافيته ليصطلي أكثر في أتون العذاب. ويستدير الشاعر بقصيدته، ويتشكل كيفما أرادت الرؤيا التي تستنفر المفردات وتشيد التركيب، ولكنها سراب لا يثبت لونه حتى يبلغ «الرسالة»:

كان الجنوب ابد
وكل الجهات بدد
... ...
... ...
كأنما الجنوب
التاج بالمقلوب

أو هو التاج الذي ينشد الوضع الصحيح، تاج العالم، وكأن المدينة التي كانت وقد استحالت حلماً، يلزم لبنائها دوماً «جنوب». وها هو الشاعر العراقي يلتقي مرة أخرى في العمق بزميله اللبناني الذي يحكي في بساطة تمس شغاف القلب، بينما باسم خضير المرعبي لا يحكي، بل يبني مقاطع موسيقية اكتملت في القصيدتين الأوليين، ثم بدأ يغني أحزانه الدفينة التي لا تطيق «الكمون» في الهيكل الدرامي.

على أنه يتعين على الشاعر، وهو يفصح عن رؤياه، أنه ما زال يبحث عنها، وان ما «يراه» هو إحتمال.. فقد أرهق البناء اليقيني الايقاعات والأخيلة التي كان من الصعب انضباطها في «فوضى» البحث المزدوج: تحت الأنقاض وفوق السحاب.

بحثاً عن المهب

يبقى الشاعر خالد جابر يوسف في مجموعته الفائزة «بحثاً عن المهب». وإذا كانت الحرب عند الشاعر اللبناني حياة يومية محسوسة، وإذا كانت عند صاحب «العاطل عن الوردة» من أدوات تشكيل العالم الخفية ذات التجليات الممهورة بتوقيع الكون والبشر، فإنها في هذه المجموعة «بحثاً عن المهب» تُهيمن ولا تُرى. يبدأ الشاعر قصيدته «سرية فورية» بتحية من «الموتى اليانعين». وهم أيضاً «الموتى الرُّحَّل». وليس أمامنا سوى الصحراء. والشطر الأول يقول:

من قبضة العدم اللذيذ
إلى طواحين الغبار النازفات
دماً وناراً.

الحرب روح تستجمع في اهابها معجماً شعرياً بالغ الثراء، بالصورة وتنويعات الوزن. «يتكلم» الشاعر بضمير لا يستتر خلف أية ظلال. اننا في صحراء البكاء السرِّي، حيث كل شيء يبكي. يتحوّل البكاء إلى صوت، نشيج جماعي يخترق اللغة والزمان والمكان، ويستوي ساخناً مجرداً كحدّ السيف:

أقول: سلام حربي للذين تساقطوا وعيونهم
مسلولة في الأفق تنتظر اشتباكاً في الهواء مع الهواء

لأجل افساد الهواء، تجيَّشوا فرحاً وضحكاً
إني اختطفت الرمل من أيدي الرياح لكي أقيم عليه ملكاً

مرة أخرى، نجد أنفسنا برفقة حرب ما لاسترداد ما أُخذ أو لاعادة ما كان أو لخلق الذي لم يكن. في «بحثاً عن المهب» ينتمي الشاعر إلى هذا الذي لم يكن، والسخرية تتواطأ معه حين ينتشل الرمل من الرياح ليبنيه، لأننا ندري في الأشطر التالية السريعة التدمير انه استعد للبناء على أنساق أخرى. ومما يدعو إلى التأمل هذه الاطلالة من «وجه الأم» التي تختلف عن «أم» الشاعر اللبناني و «أم» الشاعر العراقي السابق، ولكنها تماثلهما في الابتعاد عن الاستثناء. انها «أم» يطل وجهها وسط السواد المطلق «لم أزل في اللاأفق أبصر نجمة سوداء، سوداء التنفس والعواء، الضحك، بل سوداء من أعلى، عصابتها إلى أطرافها السفلى، لها قسمات وجهي» ثم «وجه أمي فوق أفق شاحب يمتد غيماً من دخان...الخ». في إيقاع التدوير اللاحق به النثر، يمتشق الشاعر أدوات النشيد:

رصاصتي
وحارسٌ يرقب فيّ ميتتي
توحدا
والأفق ما بينهما
يلوح فخاً أحدا
موتاً اليفاً شاسعاً
يضيق
حتى انبرى ونحن نسعى وحدنا
في أعين الحريق
رصاصة مربكة
في جعبتي

خالد جابر يوسف يبني شعراً درامياً يتسلل منه الفناء. ولكن هذا البناء الذي يستلهم موادهِ الأولية من الأحداث التي تحيق بضمير المتكلم،

لا يفسح مكاناً لأي مونولوغ داخلي، فما أبعده عن الحلم والكابوس والهذيان. بل هو قريب غاية القرب من «الحدس» الذي يشي تدريجياً بلحظة الادراك. نحن إذن في «الحصار» بين الذات والجماعة، نلج عالماً سرياً خارج النفس، في مطلق الفضاء. وهذا «التمسرح» الذي يخلقه الشعر خلقاً في المدخل والحوار المتقاطع والتعليق الفردي والتدوير السردي، لا يكتمل بغير هذا «الصدى» الذي يلي النشيد:

من أجل هذا كنت أغرق في الرنين، وكنت
أنسى حكمة الحرب الجليلة:
للفراغات اللذيذة والعدم
اطلق عظامك واستتر بعظام غيرك
وابتن صرحاً لايواء المجازر وانهدم
وأطوف راية فاتح تلهو بها ريح الحماسة:
يا شجاعاتي الكثيرة، كم سأنفق في الطريق إلى الطريق
وفي الطريق إلى السلالم كي أعرج من هناك إلى
النهاية؟...........

هي بعض رحلتنا القديمة للفتوحات الجديد،
لانكسار الوقت في قارورة الانسان.

وتنتهي القصيدة الدرامية الطويلة الجميلة بسؤال البكاء السرّي «هل كان ما قد كان؟». وهو السؤال الذي يجب أن يضاف إلى آخر «عمل» في المجموعة «بحثاً عن المهب» الذي تسمت به.

وأقول «عمل» حتى لا أعمم وصف «القصيدة الدرامية الطويلة» بالرغم من أنها كذلك، ولكن العنصر الدرامي في هذا العمل قد توحد بالشعر حتى أننا لا نستطيع الاشارة أين انتهت الدراما وأين بدأ الشعر. وليست الدراما حواراً بين شخصيات كما أن الشعر ليس ترتيباً لمجموعة من التفعيلات. وإنما الدراما في الشعر هي تلك «الأطروحة» الداخلية بين أصوات مستقلة ذات سيادة في الفكر والشعور. وقد يكون هذا التصور في الأصوات المتساوية عنواناً لانقسام فظيع بين ضمير المتكلم وذاته أو تمزق حاد بين الضمائر الثلاثة أما الشعر

الدرامي فهو ذلك التجلي للصوت الواحد في تناقضه اللانهائي مع الأصداء التي قد تكون أفكاراً أو بشراً أو أشياء أو عواطف..وخالد جابر يوسف قد استطاع بتجريب التفاعل بين كيانات لغوية عدة أن يمزج بين الدراما والشعر مزجاً جدلياً عميقاً ووصل في بعض الأحيان إلى حدود التركيب.

ومن الدلالات التي يجدر باكتشافها أن نعيد قراءة هذا الشعر بصفته «مشروعاً» جمالياً لفتوحات جديدة في المستقبل، هو أن مجموعة «العاطل عن الوردة» ـ وتأملوا العنوان جيداً ـ ومجموعة «بحثاً عن المهبّ»، وتأملوا العنوان أيضاً، قد اشتركا في بنية ذهنية رئيسية هي «علامة السؤال» التي شكلت جوهرياً قوام القصيدة، ودفعت الشعر ومتلقيه للبحث عن رؤى جديدة.

لقد سلك يحيى حسن جابر طريقاً مغايراً، ولكن الشعراء الثلاثة يلتقون عند تخوم المدينة يرفعون راية السؤال.

أغسطس (آب) ١٩٨٨

القسم الثالث

المفترق الأدبي

١

من دفتر أحوال الرواية العربية

هل هناك «عودة» إلى الواقعية في الرواية العربية «الجديدة»؟ والمقصود بالمصطلح الواقعي في هذا السياق هو أن الواقع المرئي المباشر أو الواقع التاريخي هو الاطار المرجعي للروائي. ولا يعود الخلق في هذا الحال سوى إعادة ترتيب الوقائع الجزئية وتحريكها وفق رؤية ما لحركة الواقع او حركة التاريخ.

وإذا لم تكن هناك عودة إلى الواقعية بهذا المعنى، فما هو تفسير المواجهة بصورة أو بأخرى لاحدى مراحل التاريخ التونسي كما هو الحال في رواية «عائشة» للبشير بن سلامة (١٩٨٣) والتاريخ اللبناني في رواية «بيروت بيروت» لِصنع الله ابراهيم (١٩٨٥) و «خيط رفيع من الدم» لجورج فرشخ (١٩٨٧) والتاريخ المصري في رواية «مالك الحزين» لابراهيم أصلان (١٩٨٥) ورواية «وقائع يوم القيامة في مصر» لبكر الشرقاوي (١٩٨٨).

والاستثناء الوحيد لهذه المرجعية هو جبرا ابراهيم جبرا في رواية «الغرف الأخرى» (١٩٨٧)، حيث الواقع مضمر في وجهه الآخر، وحيث التاريخ مضفور بخيوط أخرى، وإذا بالنسج الروائي يقترب من المصطلح القديم: ميتافيزيقا الشكل.

بعيداً عن هذا الاستثناء، فإن التشابه بين الواقعية القديمة والواقعية الجديدة ـ إن جاز التعبير ـ هو اختيار حقبة أو حادثة ارتبطت بالمخيلة الشعبية كأحد عناصر الذاكرة الجماعية للوطن. الزمان والمكان في «عائشة»: تونس في ظل الاحتلال الفرنسي، وهي ذاتها تونس الرابضة في تلافيف الذاكرة الجماعية للتونسيين،

فالمعادل الخيالي يعثر على مرجعه الواقعي المباشر في المخيلة الشعبية العامة. لذلك يصبح المكان حركة والزمان عمارة والإنسان نحتاً خيالياً مجسماً.

وفي لبنان يلتقي كاتبان أحدهما لبناني والآخر مصري في بؤرة «الحرب». وهما جمالياً يلتقيان من موقعين مختلفين على جانبي الصياغة التسجيلية التي تصل بكاتب «خيط رفيع من الدم» إلى حدّ الاشارة الصريحة إلى الأسماء والوقائع النسبية، كما تصل بكاتب «بيروت.. بيروت» إلى حد الاستعانة المطلقة بالأرشيف.

وفي مصر يختلف الأمر، لأن صاحب «مالك الحزين» الذي اختار «المنعطف» التاريخي بين الستينات والسبعينات آثر تفكيك القوام الواقعي: باختيار شخصيات «حقيقية» وابتكار أخرى، وباكتشاف «الداخل» على حساب «الخارج»، وايجاد معادلات لحركة الأحداث، لا علاقة لها بايقاع هذه الحركة في «التاريخ». ولكن صاحب «وقائع يوم القيامة في مصر» الذي يختار المنعطف ذاته على وجه التقريب، يطلب اللجوء الفني إلى الفانتازيا. أنه لا يفكك القوام الواقعي فقط بل يحوله إلى مسحوق، ويحوِّل المسحوق إلى عجينة فيها كل خواص «الواقع» ثم يشكل منها عالماً جديداً «خارقاً».

وتختلف هذه الفانتازيا «الواقعية» اختلافاً عميقاً عن فانتازيا «الغرف الأخرى» حيث يشكك الكاتب أصلاً في صحة المعادلات المتخيلة عن الواقع الذي يضمره والتاريخ الذي يضفره. هذا التشكيك هو الذي يدفع المتلقي إلى المشاركة في الابداع الخيالي للواقع، لأن «ميتافيزيقا الشكل» - ان اصطلحنا على هذه التسمية - تفتح أبواب الذاكرة. انها لا تلجأ إلى مرجعية الذاكرة الجماعية إلا في حدود الحلم والكابوس والهذيان والجنون، إذا ألحت بعض عناصرها على التكامل فالشمول.

على أية حال، فإن واقعية ابراهيم أصلان وفانتازية جبرا ابراهيم جبرا تقتربان من بعضهما البعض اكثر كثيراً من اقتراب أصلان إلى «الواقعيات» الأخرى، واكثر كثيراً من اقتراب جبرا إلى أية فانتازيا

أخرى. هذا التقارب هو جوهر «الحداثة» وروحها في جسدين متمايزين.

ولست أذهب في اختيار هذه الأعمال إلى القول بأنها «تمثل» الرواية العربية في وقتنا الحاضر. ولست أذهب إلى القول أيضاً أنها «أفضل» النماذج العربية في مجال الرواية. كلتا الفكرتين أبعد ما تكون عن خاطري، فضلاً عن أنه لا نصيب لهما من الصحة. وعلى العكس منهما تماماً أردت فقط أن استكشف بعض أحوال الرواية العربية المعاصرة قوة وضعفاً وسلباً وايجاباً.

ومن أهم الايجابيات الحاح الهَمّ العربي على الروائي في لبنان ومصر وتونس والعراق. وهذه الأقطار مجرد أمثلة، حتى أن روائيَّيْن من قطرين مختلفين كتبا في وقت واحد تقريباً عن بلد أحدهما. ان الحرب والقمع والانفتاح من أقوى الاطر المرجعية ضغطاً على الروائي العربي. وهو الأمر الذي يكرس أحد أهم التقاليد الراسخة في تكوين الرواية العربية ذاتها.

ومن أبرز السلبيات أن «التسجيلية» كرؤية أسلوبية لم تحقق مستوى ابداعياً كبيراً في روايتنا، ولعلي اقول ان القوام الروائي التسجيلي لم يتعرَّب بعد، بالرغم من عراقة المرجعية الواقعية في تشكيل الكيان الروائي العربي.

هاتان العلامتان كامنتان تحت السطح في الروايات التي سأعمد إلى الفصل بين بعضها البعض كأداة اجرائية تكشف عما يجمع هنا وما يفرق هناك، وتستكشف في الوقت نفسه آليات الظاهرة الواحدة في عيِّنة نموذجية. لذلك سأعرض في البداية لرواية «عائشة» لتميزها بمواجهة التاريخ القمعي في ظل الاحتلال الأجنبي.

- ١ -

وعندما تصدر رواية عربية جديدة في تونس أو الجزائر أو المغرب الأقصى، يجد الناقد نفسه بالضرورة أمام عدة اشكاليات تخص ضوابط الحكم ومعايير التقويم.. فهل يحاسب هذه الرواية بالنسبة إلى ذاتها وصاحبها ومحيطها، أم بالنسبة إلى منجزات الرواية العربية

الحديثة عموماً؟ هل يضع في اعتباره ذلك الصراع السرّي والمعلن معاً بين تقاليد الأدب الغربي وأساساً الفرنسي وبين اللغة العربية في هذه الأقطار؟ وإذا كان صراع الأجيال في الرواية العربية الحديثة من العلامات الفارقة في تطورنا الأدبي، فهل يمكن تلمس هذه العلامة في الرواية الجزائرية أو المغربية أو التونسية؟

تحاول رواية «عائشة» للكاتب التونسي البشير بن سلامة أن تجيب في ثنايا موضوعها ومضمونها ولغتها وبنيتها القصصية على بعض هذه الاشكاليات جواباً يتفق في الكثير مع أجوبة الرواية العربية في أقطار المغرب العربي.

تُجيب أولاً وأساساً بأنها رواية عربية تونسية. أي أنها ثمرة شرعية للتطور الروائي العربي من ناحية، وابنة التقاليد الأدبية السارية المفعول في الرواية التونسية من ناحية أخرى.

بهذا المعنى، فهي تنضم منذ البداية، إلى قافلة المقاومة الثقافية المغربية للاغتراب بكل معانيه الفكرية والجمالية، سواء بالتأثر التقريري المباشر بأحدث المودات الروائية في الغرب، أم بتجنب المواجهة المباشرة مع المجتمع الوطني بكل ما فيه وما له وما عليه عبر اللواذ بالقضايا الإنسانية الكبرى أو العذابات الذاتية المجردة.

يعمد البشير بن سلامة منذ البداية إلى تجذير المحور الرئيسي في الرواية او الرباعية ـ فقصة عائشة هي الجزء الأول من أربعة أجزاء ـ بأن يجعل من «التطور» التاريخي الاجتماعي الثقافي هو الهيكل الروائي. لسنا اذن أمام رباعية بالمعنى المتعارف عليه عند وليم فوكنر في «الصخب والعنف» أو د. هـ. لورنس في «رباعية الاسكندرية»، وهو المعنى الذي تداولته الرواية المصرية عند فتحي غانم في «الرجل الذي فقد ظله» وصوفي عبدالله في «لعنة الجسد» ومحمود دياب في «الظلال على الجانب الآخر» ونجيب محفوظ في «ميرامار» حيث تتحول الأجزاء الأربعة إلى وجهات نظر أربع لحدث واحد يقول ان الحقيقة نسبية في هذا الوجود.

لا، لا يقترب البشير بن سلامة من هذا التصور، ولكنه أقرب وأبعد

ما يكون من نجيب محفوظ في ثلاثيته الشهيرة «بين القصرين». انه اقرب إلى نجيب محفوظ من حيث ان التطور التاريخي الاجتماعي هو البطل الروائي الذي ندعوه «الزمن». ولكنه ليس الزمن التجريدي المبسط، بل الزمن المثقل بمداخلات الجغرافيا والتاريخ والإنسان والنفس البشرية. وهو أبعد ما يكون عن نجيب محفوظ من حيث اعتماد الروائي المصري على ما يدعوه جمال حمدان بعبقرية المكان. لذلك لم تكن مصادفة أن يسمي أجزاء ثلاثيته بأسماء الأمكنة لا بأسماء الأبطال، وهو الأمر الذي ينعكس جمالياً على المعمار الفني للثلاثية. أما البشير بن سلامة، فإنه يعتمد السيرة الذاتية للإنسان ـ الفرد تجسيداً نمطياً للمجتمع مما ينعكس جمالياً كذلك على معماره الفني.

وهو المعمار الذي يؤسس رؤية مزدوجة، رؤية اجتماعية للفرد ورؤية ذاتية للمجتمع، كما يرسخ هيكلاً مزدوجاً من البنى: فالتطور يعني الزمن التاريخي من جهة، كما يعني الانعكاس النفسي والصدى الأخلاقي من جهة أخرى.

وهكذا تبدأ رباعية «العابرون» بقصة عائشة التي سيليها علي وعادل والناصر، دون أن يعني ذلك أننا بصدد رواية تاريخية ولا رواية الحقيقة النسبية، وإنما نحن بصدد رواية تأسيسية ان جاز التعبير عن الفعل الاجتماعي ـ الثقافي الذي يمارسه الروائي سواء باختيار «اللحظة النموذجية» للحدث، أم باختيار «الشخصيات النمطية» للمواقف، أم باختيار «أدوات التعبير» وفي مقدمتها اللغة.

قصة عائشة من حيث الشكل الخارجي، ليست أكثر من خواطر علي وهو يمشي في جنازتها. اننا نرى الأحداث اذن بعدسة علي، وهي الأحداث التي تجرُّنا إلى المشهد الاجتماعي التونسي في أوائل هذا القرن قبيل الحرب العالمية الأولى بقليل، أي بعد حوالى ثلاثين عاماً من الاحتلال الفرنسي لتونس. كما تضعنا الأحداث وجهاً لوجه أمام «الطاهر» والد عائشة الذي كان يبلغ من العمر في ذلك الوقت حوالى الخامسة عشرة، صبي في الرابعة الابتدائية، يغامر لمغادرة القرية إلى العاصمة.

وسنلاحظ على الفور أن تقسيم «عائشة» إلى أربعة أبواب: «باب العرش» و «باب الخضرة» و «باب سطح» و «باب الجنان». وبالرغم أنها كلها مسميات لأمكنة حقيقية، إلا أنها في حياة الطاهر وعائلته ومحيطه هي أربع بنى دلالية يرتكز عليها البناء الروائي في ارتباطه المحكم ببني «مرحلة الانتقال» التي يجتازها الأفراد جنباً إلى جنب مع الشرائح الاجتماعية التي يجسدونها.. فالانتقال من باب إلى باب ليس انتقالاً سردياً بالحكاية من مرحلة إلى أخرى إلا من حيث الاطار الخارجي للحدث، ولكنه انتقال تاريخي ـ اجتماعي للأنماط البشرية من حيث الجوهر.

ان احتياج الروائي إلى «النمطية» في صياغة الشخصيات هو المؤشر الأول إلى أنه يستهدف للتأسيس الجمالي أن يكون موازياً للتأسيس الاجتماعي.. فهو لم يبدأ من النقطة التي انتهت إليها الرواية التونسية في أعمال الروّاد وإنما هو يرى ضرورة الالتحام بين الرواية والمجتمع حتى لا تكون هناك الفجوات والأصداء. فجوات الزمن الروائي ـ الاجتماعي، وأصداء الاغتراب الثقافي عن المجتمع. ومن هنا قد يرى البعض في «عائشة» قصة كلاسيكية. ولكنها رؤية ناقصة، لأن استخدام الأدوات الكلاسيكية بحد ذاته لا يصنع رواية كلاسيكية، فالمهم هو الرؤيا الفنية. ورؤيا البشير بن سلامة على طول المدى الروائي لا علاقة لها من قريب أو بعيد بالرؤى الكلاسيكية أو الرومنتيكية. وإنما هي الرؤيا التأسيسية التي تبعث مجتمعاً إلى الوجود الروائي باحدى لغات العصر الحديث: اللغة الاجتماعية ـ النفسية.

من هنا كان احتياجه الشديد إلى النمطية، فالطّاهر لا يمثل «نفسه» وحدها، ولا النّاصر ولا عائشة «ذاتها» بقدر ما يمثلون شرائح اجتماعية كاملة في «بنية» انتقالية من «حياة» المجتمع لا «تاريخه». على هذا النحو، فالروائي لا يغفل الجوانب «الشخصية» التي تميز الفرد عن الآخر عبر التجوال في دهاليزه النفسية وسلوكه اليومي. ولكن مجموع الملامح النفسية واشكال السلوك تصوغ في ما بينها «نمطاً» بشرياً

اكثر كثيراً مما تصوغ الشذوذ والاستثناء، وهو الأمر الذي يستدعيه بناء مرحلة تاريخية في حياة المجتمع التونسي. ليس تاريخاً، ولكنه حياة. وليست «صورة» أو بانوراما للحياة، بقدر ما هو تأصيل لحركتها عبر الابواب الأربعة. وهذا ما نقصده بالتأسيس المزدوج، الاجتماعي والجمالي معاً. وهو شبيه التأسيس الذي قصده نجيب محفوظ قصداً، فالثلاثية ليست تاريخاً لمصر الحديثة في ربع قرن، وإنما هي بنية روائية تعكس البنى الاجتماعية في ذلك الوقت وفي حركتها. ومن هنا كانت رواية لا وثيقة رغم «نمطية» الشخصيات.

الوطن المحتل، هو: الصورة الخلفية لكافة الأضواء والظلال المعكوسة في بناء الشخصيات والأحداث والمواقف. فالطّاهر يبدأ مغامرته وهو تلميذ يستنطقه الفرنسي لا بحثاً عن الحقيقة، فأي «حقيقة ترجى من وراء هؤلاء العرب الكذابين الأفاكين في نظر أسياد البلاد والحامين لها» يقول في نفسه، وللتلاميذ يقول اكثر، فلولا فرنسا «لبقيتم اميين لا تعرفون إلا الهبهبة في الكتّاب ومحو الألواح من الأوساخ.. انتم لا تعترفون بالجميل وتتنكرون لرسالة فرنسا التمدينية، ولكنكم ستسجنون حتى يكون لكم السجن درساً في حياتكم فلا تفكروا أبداً في العصيان، انها فرنسا قوية».

وهو يدري «أن فرنسا تجند أولاد الناس من التوانسة لتدفعهم إلى الحرب في الصف الأول ليحصدهم الموت حصداً». هكذا بدات مغادرة الطاهر إلى العاصمة، وفي مخيلته أنه سيصير شيئاً آخر، ولكنه «وقف ذات مرة بباب البحر ينظر إلى الرخاء عند الأوروبيين وإذا به يحس ببلل على ساقه، فالتفت فوجد كلباً لامرأة أوروبية يتبول عليه».

ليست العاصمة اذن اكثر من صورة مكبرة لما كان فيه، ولكن كواليسها تخفي اكثر مما تظهر. من هنا كانت لحظة الانتقال من باب العرش إلى باب الخضرة بنية دلالية كاملة.. حيث «الفريك مصطفى» بقصره الكبير وعلية القوم يعلوهم الباي الذي يعلوه الفرنسيون. في قصر «الفريك» تتم الولادة الجديدة للطّاهر الذي ينفض عنه القديم كل القدم. يودع الفقر والجوع والقذارة والأمية، ويصبح واحداً من أهل

البيت. والبيت أو القصر هو «مرحلة كاملة» هي باب العرش، الذي يضم كافة التناقضات الاجتماعية في البرجوازية التونسية التابعة للأجنبي من جهة والشعب من جهة أخرى.. فالقصر هو «النمط» البشري والأخلاقي والنفسي، وهو «الطموح» من جانب هذه الفئة التي يمثلها الطّاهر، هو «الحلم» واللاوعي المسيطر. ويسلك الروائي في هذا الجزء من الرواية أسلوب المتابعة للشعيرات، الدقيقة النامية في أعماق النفس وبين خلجات الجسد، بحيث يصبح عادل ـ ابن الفريك ـ نموذجاً نمطياً جاهزاً لتجسيد مستقبل هذه الشريحة العليا من سادة البلاط. وليس انحلاله «الجنسي» إلا عنواناً بارزاً ومؤشراً حاسماً على هذا المستقبل الذي يبدأ بالفريك غارقاً في الوحل ولا ينتهي بالعالم السري من الشبق والشهوات. وهو العالم الذي يحرك الكاتب داخله الكائنات الحية و «الأشياء» وفقاً لمعادلات الرمز الكامنة بين اللغة والواقع.

وفي هذا المناخ تولد عائشة، ثمرة التاريخ والجغرافيا، في القصر من زبيدة والطّاهر. وكان القصر بكل ما يرمز إليه قد بدأ مسيرته الحتمية إلى الانهيار على كافة المستويات. وقد أراد الطّاهر لابنته قدراً آخر. وتتم زيارته للقرية في الوقت الذي يصل فيه عادل ـ ابن وليّ النعم ـ إلى فراش زبيدة. وبعد تسعة أشهر تلد النّاصر كما سماه عادل ووافق الطّاهر، بعدها بأسبوع غادرت العائلة القصر إلى بيت متواضع. وفي هذا الخروج ـ الانتقال، نتمكن من التعرف على الصورة الأكثر شمولاً. زبيدة تُكاتب الفريك على أنه سمح للطاهر بالخروج فيقول لها: «يا بنيتي، سألني الطاهر يوماً عن سبب تواني الباي في الدفاع عن مصالح الشعب فأجبته بأنني لا أدري، فقال: كيف لا تدري وأنت فريك تدخل وقصر الباي متى تشاء؟ لماذا لا تحدثه بآلام هذا الشعب.. هذه حياة العبيد المركبة، البايات عبيد الفرنسيين، وأنتم عبيد البايات، أنتم عبيد العبيد، أتريدني أن أبقى مرتبطاً برجل يعيش في كابوس من أجل الفخفخة والنياشين؟ أنا لا أريد أن أحيا حياة العبيد ولا أن أترك أبنائي يعيشون بعيداً عن طبقتي وبعيداً عن كافة الشعب». بعد هذه

الزيارة مات الفريك، ومعه كان عالم كامل يحتضر.

لا تستدرج التفاصيل مؤلف «عائشة» فهو يعمد إليها كـ «روتوش» خارجية أكثر منها استكمالاً سردياً أو حوارياً للرواية. ولذلك فهو يقتنص من المواقف الدّالة أكثرها ارتباطاً بالمجرى العام، ويدقق فيها النظر لدرجة «التفصيل» في هذه الجزئية أو تلك دون أن يتدرج بنا تفصيلاً.. لذلك فما تظنه «قفزات» غير كلاسيكية، هو في البنيان الروائي اسقاط لمفهوم الحكاية السردي وتكثيف متنامي الأطراف للحدث الرئيسي. وربما كانت المشكلة هنا هي أن الطاهر ـ والد عائشة ـ استحوذ على الجانب الأكبر من الصياغة الحديثة فنراه وقد تزوج مرة أخرى من سكيلة وأولادها الثلاثة قبل رحيله من جديد إلى القرية.. بينما تبقى عائشة في منطقة الظل فترة طويلة تطالعنا بين الحين والآخر بنحافتها ووجهها الأسمر ودقة ملامحها كنقيض لأخيها النّاصر صاحب الوجه القمري المأخوذ عن عادل. وأضواء قنابل الحرب تغطي على ظلامات المصير الذي ينشب أظفاره في جذور الأسرة المزدوجة الأمومة. وتبقى عائشة طيفاً رقيقاً يعاني الأهوال في داخله بصمت. وتبقي أمها زبيدة في عربدة النفس الخفيّة بعد أن همدت عربدة الجسد، خاصة بعد أن دخل النّاصر السجن وإذا بعادل هناك.

في القرية نبدأ رحلتنا الثانية إلى الباب الثالث، باب الجنان بين الكروم وأشجار التين في صيف البستان الجميل. وفي باب الجنان استطاع سالم ابن سكينه زوجة الأب من أن يتسلل إلى قلب عائشة ثم إلى تحت ثيابها. وكان هذا هو «الحدث» السري، وليس خروج النّاصر من السجن إلى العلن. ولكن الكراهية بين الطاهر ـ الدكتاتور المنكسر ـ والناصر الابن المشكوك فيه، لا تلبث أن تحيط الحدث الجديد بالدخان الشديد حين يستولي الناصر على جسد زوجة أبيه.. وهو «المشهد» الذي صعق عائشة صعقاً. وسوف تتحول هذه الصاعقة إلى بنية دلالية كاملة حين ترفض سكيلة أن يتزوج ابنها من عائشة فيسلم نفسه إلى الجندية في الجيش الفرنسي.. في الوقت الذي كانت

تحاول فيه أن يمضي الكون على هواها، أن تتزوج سالم وأن يتزوج أخوها الناصر من فاطمة أخت سالم.

هذه المجموعة من المفارقات التراجيدية ترتدي ثياب الجنس العنيف لأسباب فنية بعيدة عن التحليل النفسي المبسط، وإنما هي تكتسي نسيجاً رمزياً مواكباً لنسيج المتناقضات الاجتماعية. كان القصر صخباً جنسياً عاتياً يؤدي باطنياً إلى انحلاله وانهياره بموت الفريك وحبس عادل في جريمة. ولكن أدوات الكاتب في التعبير تفصح عن الجنس كقيمة دلالية غير مستقلة، لا تستهدف مطلقاً تصوير شخصيات منحرفة أو سوية، وإنما هي علاقة مرتبطة بازدهار وانحلال طبقي في وطن محتل، سواء ذلك بالنسبة للفريك أو بالنسبة للطاهر. ولكن البشير بن سلامة في ربط العلاقات لا يصل بها إلى حدود التجريد الرياضي وكأننا أمام معادلة ميسورة الحلّ. وإنما هو يصوّر المستويات المتعددة للعلاقة الشاملة في حركتها المستمرة. لذلك كانت النهاية المأساوية للطّاهر برفضه المتأخر لمجتمع الفريك، هي الأب الشرعي لمأساة عائشة. وكلاهما ليس مأساة جنسية بالمعنى السيكولوجي لهذا التعبير نتيجة المداخلات الجنسية العنيفة في القصر والبستان أو الموروثة من عادل إلى ناصر ومن زبيدة إلى عائشة. وما كانت المأساة جنسية أيضاً بالمعنى المبسط للتحديات والتشوهات الأخلاقية في مجتمع متخلف. وإنما هي أزمة مرحلة الانتقال بالمعنى السوسيولوجي ـ الثقافي. ولذلك حين يأتي خالد في زيّ العسكري وشبابه الذي لم يتجاوز الثلاثين، خاطباً عائشة، تأخذ المأساة طريقها الطبيعي إلى الدلالة المحورية للراوية.

كان خالد يقول لأصدقائه: «يجب أن نتخطى هذه النفسية البدائية ولا نعتبر المرأة متاعاً وشيئاً خلقه الله لارضاء شهوات الرجل وخدمته خدمة العبيد، ان المرأة لها كرامتها وهي انسان حرّ مثل الرجل يجب أن تعامل معاملة الحر الكريم». ولكنه بعد الليلة الثالثة من الزفاف وحين اكتشف أن عائشة ليست عذراء «بكى بكاء أسود ظن أنه فقد به البصر». وحين تعترف بأنه «سالم» الهارب إلى الجندية هو الذي فعلها

لا يجد من كلمة يقولها سوى «العار» للعائلتين.

والمسافة الفنية بين ما كان يقوله لأصدقائه وما قاله لعائشة توجزها نقطة اللقاء بينه وبين سالم. ليس مهما أن تعود «العروس» إلى بيت أهلها، ولا أن «الأزهر» ذلك الشاب المتوهج قد أحبها رغم الفضيحة، فقد استطاعت أن تقول له «انني غير قادرة على أن أحبك» وأن تحيا موتها البطيء... ليس هذا هو المهم لدى الروائي وهو يضع سطر الختام في قصة عائشة،فالاهم أن لقاء خالد بسالم هو نقطة النهاية الحقيقية والتي اسمها عائشة. يلتقي الجنديان، يلتقي العاشق الذي هرب «إلى» الجندية، بالزوج الجريح في ازدواجيته المروعة، فلا يكون من خالد الجندي الأرفع شأناً إلا أن يهوي بالسوط على سالم الجندي الأصغر شأناً بحيث يدفعه إلى حرب الهند الصينية، ليأتي، «خبره» في اليوم نفسه الذي تموت فيه عائشة.

ليست نهاية -عاطفية لرواية رومانسية، وليست نهاية تراجيدية للتخلف الاجتماعي، وليست حلاً دراميأً لمعادلة روائية.. بل تتويجاً أصيلاً لمعنى «التحوّل» في مجتمع محتل مرتين، الأولى بالأجنبي والثانية بتابعه. بدأت الرواية والطّاهر يتلقى «الاهانة» من الفرنسي في المدرسة ومن كلب الفرنسية في الشارع، وانتهت بالثأر من سالم بموته في حرب لحساب فرنسا. وما بين البداية والنهاية هناك عائشة، ثمرة التناقض المر بين حلم الطّاهر وواقعه في قصر الفريك مصطفى.

وتبقى عائشة في رباعية «العابرون» للبشير بن سلامة أول حلقات مأساة التحول من عصر إلى آخر، وأولى حلقات التأسيس التاريخي - الاجتماعي لبناء روائي متوازن يكتسب اصالته من تراث وطنه الكبير وتراب بلاده ومن وحي الصراع البطولي للأدب التونسي ضد الاغتراب والتغريب.

وهو الصراع الذي يتجلى عند الكاتب في استخدام اللغة العربية فصحى وعامية وما بينهما... وهو الاستخدام الذي لا يتعالى على الشخصيات ولا يتناقض مع الأحداث، بحيث يصبح «على» الراوية للذكريات من صميم البنى الروائية لا ضميراً متكلماً باسم المؤلف.

ولا بد من التنوية بأن اصرار البشير بن سلامة على تشكيل الأحرف، إنما يعيد تعريب العربية، فلا مجال للحن ولا مجال لحرف المعنى.. وإنما تتضافر موسيقى اللفظ ومعناه في صياغة الشخصية من داخلها والحدث في حركته والموقف في سيرورته. وهي تجربة تستلزم المتابعة والاصرار، لا في بقية أجزاء الرباعية فقط، وإنما في أية كتابة عربية جديرة بهذه الهوية. ان تجربة البشير بن سلامة تثبت أن البلاغة الروائية العربية ليست بلاغة شفهية من شأنها أحياناً كثيرة اعدام الأدب. وإنما هي البلاغة المكتوبة في سياق التشكيل الصَّوتي الذي يمسي عنصراً جمالياً في البناء الروائي.

ـ ٢ ـ

أما حرب لبنان، كواقعة تاريخية، فقد حظيت بكتابات روائية عديدة لكتّاب تختلف أقطارهم وهوياتهم واتجاهاتهم وايضاً مستوياتهم. كتبت غادة السمان وليلى عسيران والياس خوري وياسين رفاعية واسماعيل فهد اسماعيل وغيرهم.

وبالرغم من أن الحرب تظهر في روايات هؤلاء وأولئك بلحمها ودمها إلا أن الأسلوب التسجيلي الذي نعرفه في «خيط رفيع من الدم» و«بيروت بيروت» يحتاج إلى وقفة خاصة.

في «خيط رفيع من الدم، يحاول جورج فرشخ أن يستحضر عالماً كاملاً من خلال ضيعة لبنانية شمالية. هذا الاستحضار لا يتم عبثاً، وإنما الكاتب يريد أن يقول شيئاً من خلاله عن لبنان والحرب. ومن أجل هذه الغاية، فهو لا يلف ولا يدور، بل يمضي نحو الهدف مباشرة. أسلوب الاستحضار يحكي لنا الهدف.

هذا الاسلوب جاء على صورة الضيعة ومثالها: السرد الحكائي المتصل. وهو بنيان تعبيري يماثل البنية الاجتماعية القائمة على أساس شجرة العائلة من الجذور إلى الأغصان والفروع والأوراق والزهور والثمار. الأحداث تلد الأحداث، كـ «سعيدة» وهي تلد الأولاد. والأحداث تقتل الأحداث كما تموت هند ولولو وبولس وفارس. ولكن هذه

الضيعة لا تلبث أن تصبح اهدن و زغرتا وطرابلس، فالشرقية و.. كل لبنان.

الكاتب ينقلنا من الصغير إلى الكبير إلى الأكبر، كانتقال عائلة سعيدة ونعوم من حال إلى حال إلى جميع الأحوال، أي من البستان الذي اشتراه الصخر بليرات «البرازيل» إلى التجارة في أي شيء وكل شيء.

بالسرد الحكائي الموغل في البساطة أراد جورج فرشخ أن يكتب سفر التكوين اللبناني، باستثناء أن اليوم السابع لم يكن لراحة الرب بل لآلة الحرب، وكأن الكاتب يؤكد على أن الأيام الستة اللبنانية هي التي كتبت سفر الخروج إلى الحرب. لا تبحثوا عن أسباب «خارجنا»، يقول بصوت جهير.

ومن ثم فالقناع المفرط في الواقعية (كاللغة والتتابع الزمني ونحت الشخصيات) يخفي في الحقيقة ـ أو العكس فإنه يحدد ملامح ـ الوجه الأصلي: العائلة هي العائلة اللبنانية، وسعيدة هي لبنان نفسه. ليس من بناء رمزي في «خيط رفيع من الدم»، بل واقعية في الحد الأقصى الذي يفضي من الناحية الأخرى إلى ما هو جوهري تحت أكوام الجزئيات والتفاصيل الموحية بالمظهر الخارجي.

مواد البناء اللبناني كانت في رهافة الحلم الذي سقط. وأقول «رهافة» لا هشاشة، لأن الأحلام الوطنية رهيفة وليست هشة. وهذان هما المستويان اللذان صاغ بهما الكاتب رؤياه: مستوى الواقع اليومي الذي تشير إليه حياة الضيعة والاقليم كله، ومستوى الحلم الذي يعمر قلب سعيدة. كانت تلد الكوابيس باعتبارها أحلاماً، والأسماء المختارة لبعض الشخصيات ليست صدفة. سعيدة ذاتها هي الحلم، ولكن فارس وصل بالحلم إلى مائدة القمار، فانتحر. «انتحار» الفارس، في بيت أمه وليس في أي مكان آخر، هو الدلالة التي تجيب على الأسئلة المعلقة لماذا وكيف ومتى؟

في صياغة القناع الواقعي وُفِّق جورج فرشخ كثيراً باختياره للكثير من المفردات العامية الموغلة في الحياة اليومية لأهل الضيعة أو

الاقليم، حيث ان بعض اللبنانيين من مناطق أخرى لا يعرفونها. ولكن ايقاعها المختزن في اسلوب الشخصية والمشحون في دلالة الموقف، هو الذي يتجاوز بالقارىء حواجز الفهم المبسط لوظيفة اللغة. كذلك فقد حرص الكاتب على صياغة «التركيب» اللغوي المحكي، وليس التقليدي الفصيح. اي انه لم يكتف بنحت الالفاظ من جسد الضيعة، وإنما راح ينحت تركيب الجملة من روحها. وهذا كله شَكَّلَ ايقاعاً زمنياً موائماً ومتناغماً مع كيان الضيعة.

ولكن جورج فرشخ الذي وُفِّق في نسج القناع، لم ينل حظه من التوفيق في صياغة الوجه. والوجه كما قلنا هو الحلم.

والغريب انه اختار «المهرِّج» اساساً، وسعيدة احياناً، لرسم هذا الوجه ـ الحلم. انه اختيار فني صحيح، لأن المهرِّج والدرويش والصوفي والولي والقديس والمجنون كلها شخصيات معروفة في الأدب بقدرتها على تجسيد الحلم او اللاشعور. ولكن الذي حدث هو أن المؤلف استعان بالمهرِّج للوعظ والارشاد والخطابة، عكس الدور المطلوب تماماً. ولست اتكلم هنا عن مضمون الخطابة، فقد قلت ان فرشخ استهدف شيئاً محدداً في «خيط رفيع من الدم» وقد سلك اقصر الطرق واكثرها استقامة إلى تحقيق هدفه: السرد الحكائي المباشر. وهو سرد زمني موصول بلا حوار داخلي أو خارجي يعتمد كثيراً على اللهجة المحكية ويحقق واقعية القناع.

ونحن نفترض أن الكاتب بنى عمله من مستويين، احدهما القناع الواقعي والآخر هو الوجه ـ الحلم. وليس هذا معماراً خارجياً، وإنما هو «الدلالة الكلية» للأداء التعبيري. الحلم هو لبنان والواقع هو اللبنانيون، والصراع بينهما ـ وليس مع الخارج ـ هو لُبّ لُباب «التكوين» الذي قاد إلى «الخروج».

ولكن افتراضنا تهاوى بنجاح الشق الأول وحده (القناع) وفساد (الوجه) الذي كان يستطيع المهرج تجسيده من مواد التراث الشعبي اللبناني أو الفلولكلور أو طقوس الكنيسة وصلوات المسجد، وغير ذلك من أدوات قادرة على صياغة «الحلم». وكانت النتيجة الحتمية هي

تحول المهرّج إلى عبء ثقيل واضافة كَمِّية لم تخضع قط للمراجعة أو المونتاج.

ومن نقاط الضعف لدى الكثيرين من الأدباء أنهم يتصورون أهمية مبالغ فيها احياناً لكل حرف يكتبونه، بينما الأمر في الأدب ليس على هذا النحو، فلا بد من المراجعة والتدقيق والحذف والتعديل قبل وصول المخطوط إلى المطبعة. ولا يجوز للشخصية الخيالية أو الموقف الخيالي أن يتحول إلى «مقدس» لا يمس. و«خيط رفيع من الدم» كتاب من ٢٩٠ صفحة، وكان يمكن حذف تسعين صفحة على الأقل دون أن يصاب بأي ضرر، بل العكس كان تخلّص من «الخلخلة» التي فرضها التعليق السياسي الجهير الصوت.

وحين علمت أن الروائي صنع الله ابراهيم كتب رواية «بيروت بيروت» فرحت مرتين: الأولى لأنه صاحب موهبة كبيرة، ويستحق لبنان أن يفوز بإحدى انجازات هذه الموهبة. والمرة الثانية، لأن الحرب اللبنانية تستحق من المبدعين العرب التفاتاً مساوياً لالتفات المبدعين اللبنانيين الذين كتبوا بسخاء عن أمجاد العرب ومآسيهم.

ولكني ما ان أتممت قراءة «بيروت بيروت» حتى كانت فجيعتي قد اكتملت في الكاتب والكتاب. كانت مشاعر الاستغراب والألم تتراكم داخلي، طيلة رحلة القراءة المضنية مؤثراً كبت العواطف وتأجيل الحكم حتى الصفحة الرابعة والستين بعد المائتين. وعندها بلغ بي الاشمئزاز حدّ التساؤل: هل يمكن حقاً لكاتب، أي كاتب، أن ينطوي صدره على كل هذا الحقد الهائل ضد شعب، أي شعب؟ أما الدهشة التي قلبت رأسي، فكانت تدور حول المدى الذي يمكن أن يصل إليه الانفصال بين الكاتب وموهبته إذا تناول موضوعاً يكرهه... فأنا من أشد المتحمسين لأدب صنع الله ابراهيم، وأظن أنني سجلت هذا الحماس في مختلف أعمالي التي تناولت الرواية المصرية أو العربية. ومن حقي، ومن حق القراء معي، أن نتأمل هذه الظاهرة: إذ كيف يتأتى لصاحب اسلوب ذكي ورؤيا بصيرة وحس مرهف واداء متميز، أن يكتب هذا «الشيء» الذي جرؤ على نشره، وتسميته رواية، وهو ليس أكثر من

منشورسياسي فج مضاد لكل شيء وللاشيء، نسيجه «لغوي يفتقر إلى الحدود الدنيا من الجمال، بناؤه للشخصيات يفتقد حتى أسلوب التحقيق الصحفي، صياغته للأحداث تقترب من وسائل الايضاح التعليمية، رسم المواقف يذكّرنا بحصة «الانشاء» في المدارس.

ولا شيء يذكّرنا بصنع الله ابراهيم، صاحب تلك الرائحة و«نجمة أغسطس» و«اللجنة». لا شيء على الاطلاق... فالتضمين الذي عرفناه في أعماله السابقة يشبه ضفائر الحلم والكابوس، أما التضمين في «بيروت بيروت» فهو سرد تاريخي وتفصيلي لا يرتفع بالرواية إلى مستوى العمل التسجيلي، لأنه يخلو من المونتاج ومن الأرتباط العضوي بالهيكل الروائي العام. السرد التاريخي مأخوذ من «مراجع» يثبتها المؤلف في خاتمة الرواية، والتضمين هو قصاصات الصحف اللبنانية والعربية والغربية، بلا تنسيق أو فوضى مقصودة، ليس هناك أي تداخل أو سياق أو حتى اسقاط، يعكس اتجاهاً للحرب أو للأطراف المشاركة أو للمؤلف. تحقيق صحفي سطحي يملأ الفراغات بين «الفصول». فراغات أوهـم الكاتب نفسه بأنها تصلح خدعة روائية بالقص واللصق (كولاج) ودعاها «فيلماً» من لقطات فواصل بين مشاهد المكبوت في شوارع بيروت. والمكبوت السياسي كالمكبوت الجنسي، يرى نفسه «فحلاً»، بالرغم من أنه لا يمارس السياسة أو الحب إلا في «الصُور العارية».

المسافة بين الراوي والروائي أذابها المؤلف نفسه بأسلوب السرد وطريقة الحوار. ليست هناك، بالتالي، شخصيات، إنما مرايا: وديع مسيحة الصحفي المصري عميل اجهزة الأمن في مصر ولبنان، انطوانيت المخرجة اللبنانية في منظمة التحرير، لميا الصباغ زوجة الناشر اللبناني الذي يتعامل مع «اسرائيل». . مرايا، يبدو فيها الراوي ـ الروائي «هو «الشريف الوحيد» و«الثوري الوحيد» و«النظيف الوحيد». ويبدو فيها الآخر، وهو لبنان، مكاناً يؤمه «ثوار المقاهي واللصوص والقوادون واللوطيون والسحاقيات والجواسيس » (ص ٤١) و«أدرك اللبنانيون بحسهم التجاري الموروث، أنهم يستطيعون

الاستفادة من هذا الوضع إلى أقصى درجة، فازدهرت كافة المحرمات من الكتب إلى الدعارة، وأصبح لبنان كله سوقاً حرة» (ص ٦٤). ولأن لبنان هو موضوع الكتاب فقد نال حصة الأسد من السباب. ولكن هذا لا يعني أن المؤلف «مصري متعصب»، فهو يقول عن المصريين حرفياً «حتى الكرامة الوطنية لم يعد لها معنى عندهم، فماذا تنتظر منهم؟ ثم ان عبد الناصر قتل فيهم كل قدرة على العمل الجماعي» (ص ٥٦).

وليس بهذا الأسلوب التقريري المباشر وحده يكرس المؤلف كتابه ضد المصريين واللبنانيين، وإنما هو يقودنا خارج الكولاج السطحي للحرب إلى أوكار الحشيش والدعارة فلا نجد هناك سوى «الثوار» و«المناضلين» يدخنون مع الأجنبي (الفرنسي) ويرتمون دائخين عرايا في أول حضن يصادفهم.

اختزال لبنان، رغم التفاصيل الكثيفة كالغابة، في بُؤرة من العفن. ويتوهم المؤلف أنه أدان «كل الأنظمة» بهذه الكلمة أو تلك، في هذا السطر أو ذاك، وينسى أنه لم يضع نظاماً واحداً في مأزق. وضع على كاهل «لسان ما» ـ ولا أقول شخصية ما ـ مهمة الشتيمة الساذجة العابرة، دون أن يجرؤ على وضع أي نظام في قفص الاتهام.

هل أقول باستثناء لبنان؟ ولكن حتى النظام اللبناني الذي جَسَّده رئيس المكتب الثاني، لم يكن موضع ادانة، وإنما للأسف كان الشعب. وجاء سباب الأنظمة على لسان الراوي أو السنة الأشباح، كوثيقة البراءة التي لا تخلو من المزاح. وبدا المؤلف حريصاً طول الوقت على الظهور كممثل أو كمهرج حين يشتم احدى الحكومات. وبدا حريصاً أكثر على «تبرئة نفسه» من تهمة لا نعرفها، إلا من طريقة الصاقها بالآخرين.

ومن المفارقات التي لم يستطع الكاتب أن يحلّها إلا بمحاولة الراوي أن يخنق لميا الصباغ، انها عرضت عليه نشر الكتاب في سويسرا وتوزيعه في «اسرائيل» لأنه لن يسمح به في بلد عربي لما احتواه من سباب في الأنظمة العربية «كلها» وما تضمنه من إثارة جنسية. حاول الراوي أن يخنق المرأة. ولكن الكاتب حاول أن يخنق القارىء لأن

المساواة في الظلم عدل، والمساواة بين خطايا الأنظمة براءة لها جميعاً. وهذا هو اتجاه المعنى في تضاعف الكتاب، فالحرب خارج الفيلم الوثائقي أو قصاصات الصحف، لا وجود لها. الحرب هي لبنان. الحرب هي اللبناني.

هاتان روايتان، احداهما الأولى في حياة صاحبها، والأخرى هي الرابعة. لذلك تشفع لجورج فرشخ أن «خيط رفيع من الدم» باكورة أعماله. ولكن ماذا يشفع لصنع الله ابراهيم؟ على أية حال، فالمسألة ليست في طول أو قصر الفترة التي أمضاها الكاتب في «المهنة». ولكن المسألة هي رؤية التاريخ الذي يتحرك أمامنا، وأحياناً لا نراه وأخرى لا نفهمه.

للموهبة مكانتها الحقَّة في الاحساس التاريخي، وفي ادراك كوامن التاريخ ومغزاه. ولكن الخبرة والثقافة والموهبة عناصر متصلة حاسمة في الانتقال بالتاريخ من الواقع إلى الفن.

وحرب لبنان تُمثِّل تحدياً خطيراً للروائي العربي سواء أكان لبنانياً أم غير لبناني، لأنها عالم كامل شديد التشابك والتعقيد وبالغ التفرُّد. ولا يكفي التسجيل الحرفي لبعض الوقائع، ولا التعاطف أو الانحياز مع أحد الأطراف لكتابة «رواية تاريخية» أو «التاريخ الروائي» للحرب. انها ليست أي حرب مبسطة بين طرفين واضحين، بل هي مجتمع واقتصاد وثقافة وسياسة وعشرات الأطراف والأجيال والاتجاهات والتحالفات والمجاعات والمدخرات والهجرات والشهادات والخيانات والبطولات والنذالات والانتحارات التي اجتمعت في بقعة صغيرة على السطح ولكنها عميقة تحته حتى لتبلغ القاع وتثقب الطرف الآخر من الكرة الأرضية.

لذلك كان التوصيف المبتسر والجزئي المسطح تجسيداً للمسافة الخافقة بين الروائي ومادته الخام التي اقتطعها بمحض ارادته من حدث معاصر. هل يمكن القول ان البشير بن سلامة قد نجح في مواجهة «الماضي» وفي اطار الرواية التقليدية، أكثر من نجاح الكاتبين اللبناني والمصري في مواجهة «الحاضر» وفي اطار النسق التسجيلي؟

هكذا يتجاوز السؤال افراداً بعينهم إلى اشكالية تؤرق مفهوم الكتابة ذاته. هل نجح نجيب محفوظ في «الثلاثية» أكثر من نجاحه في «يوم قتل الزعيم» لأن الأولى كانت عن الماضي؟ ولكن أعمال جبرا ابراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف وغسان كنفاني وبهاء طاهر وهاني الراهب عن الحاضر، وبعض أعمالهم يقترب من حافة التسجيلية، هل هي «الحداثة» مرة أخرى؟ فما القول إذن في أعمال يوسف حبشي الأشقر وتوفيق يوسف عواد من ناحية، وأعمال حنا مينه من ناحية ثانية، وأعمال ادوار الخراط من ناحية ثالثة؟ هذه «حداثات» شديدة الاختلاف في ما بينها، ولكنها امتصت التاريخ في تكوينها وتمثلت الوقائعية في بنيانها دون أن يؤثر أيّهما في خلل الرؤية أو اختلال القوام. وإذا استمر الماضي في الحاضر أو إلى الحاضر كما هو الحال عند نجيب محفوظ، وإذا حوصر الحاضر بعدسة المجهر كما هو الحال عند يوسف ادريس أو الطّاهر الوطار، وإذا تقاطع الماضي والحاضر كما هو الحال عند جمال الغيطاني أو رشيد ابو جدرة، فكيف نصنِّف البنية الروائية بين الكلاسيكية والحداثة؟

وهذا التوازي أو التقاطع أو الانتقائية أو التجزيئية، إلى أي مدى يتدخل في تشكيل الرؤية والقوام الروائي؟ وما علاقة هذا التشكيل بالاطار المرجعي للرواية، سواء أكان حدثاً تاريخياً أم وقائعياً أم فانتازياً أم تجريدياً؟

ـ ٣ ـ

ابراهيم اصلان الذي يفكك الواقع إلى مواده الأولية ويضيف إليه من العناصر ما يحيل الماضي إلى حاضر والحاضر إلى مستقبل، يستلهم الاطار المرجعي ـ الخارجي، ويفارقه في وقت واحد. ومن هذا التداخل المتوازي ـ المتقاطع يولد الواقع المفارق للواقعية. وهو تكوين يختلف عن الواقع الخارق في رواية بكر الشرقاوي، حيث الفانتازيا تخترق الواقعية إلى قلب الواقع. طريقان مختلفان كل الاختلاف، احدهما في «مالك الحزين» يعيد تركيب مواد البناء برؤية تؤسس العالم

الروائي على أنقاض العالم الواقعي، والآخر في «واقع يوم القيامة» يُقيم من هذه الانقاض فانتازيا «واقعية» ان جاز التعبير عن ذلك الصلح بين الذات والموضوع، وبين الخيال الفردي والمخيلة الجماعية.

مركز الكون الفني في رواية ابراهيم أصلان «مالك الحزين» هو المقهى. ماضي المقهى وحاضره هما الزمان والمكان. رواد المقهى وزبائنه هم العالم والحياة. المقهى لذلك، كالعوامة في النهر أو الباخرة في البحر أو الطائرة في الجو أو القطار على الأرض، هيكل متشابك الأزمنة والعلاقات. ليست المسألة «رزا» شفافاً أو كثيفاً، وليست مجرد «وعاء» يُجْمِلُ المعاني. المقهى تكوين من «البنى» المتداخلة والمتجاورة مع الذات وبقية الكائنات.

هناك «علاقة ما» بين المقهى وكل شخصية في رواية «مالك الحزين». وإذا اعتبرنا المقهى نقطة الارتكاز في الدائرة الأولى، فإن هذه الدائرة من خيط واحد يستدير حول الدائرة الأولى مرات ومرات فتتعدد الدوائر وتكبر، ولكنها لا تنفصل عن بعضها البعض. حتى في «النهاية» يعود الخيط إلى مركز الدائرة الأولى ماراً بشكل مستقيم على كل الدوائر. أي ان طرفي الخيط يصنعان نقطتي البداية والنهاية.

ابراهيم اصلان الذي بدا لفرط اقلاله في الكتابة كما لو أنه توقف عنها عقداً كاملاً من السنين، فإنه يعود إليها مزوّداً بأغنى تجاربه الحياتية والفكرية والفنية التي عانى مشقة اختمارها في عقله ووجدانه بعد مجموعته الأولى من القصص القصيرة «بحيرة المساء».

وتنعكس هذه التجارب على جماليات روايته الأولى «مالك الحزين» ورؤاها انعكاساً مباشراً. إننا أمام شريحة زمنية تبدو من الظاهـر كأنها لا تتحرك. تبدأ الرواية بوفاة العم مجاهد في دكانه وتكاد تنتهي بسرادق العزاء. ولكن الحقيقة هي غير ذلك تماماً، فما أن نكسر قشرة البيضة التي لاتزال في جيب الضرير الشيخ حسني، حتى نكتشف أن الزمن أزمنة وأن المكان نفسه نوع من الزمان وأن لكل زمان دولة ورجال. ويتجسد هذا الزمن المكثف في اختراع هذه اللغة التي يعيد ابراهيم اصلان اكتشافها في حركة الشخصيات وتقاطع الأحداث.

«عالم كامل من البشر والحيوات المفصّلة تفصيلاً دقيقاً. يوسف النجار المثقف العاجز عن الفعل يكتفي بالمشاهدة بينما الشيخ الضرير حسني يغامر باقتحام الدنيا كأنه أحد المبصرين. والمعلم صبحي بدأ رحلته مع الثروة بورقة يانصيب ربحت مائتي جنيه، فهو الآن يريد أن يشتري المبنى الذي يقع به المقهى ليهدمه ويشيد مكانه عمارة كبيرة فقد أصبح تاجراً كبيراً للطيور. والمقهى يستأجره الآن المعلم عطية، ولكنه في الأصل كان للحاج عوض الله الذي لم يبق من ذريته سوى «الأمير» يراقب ما يجري في صمت أو في كلام يرادف الصمت. وقاسم أفندي يقرأ في الأهرام أن «الخواجا الايطالي» قد وصل ومعه الأوراق التي سيقدمها للنيابة ليسترد بها «أملاكه» القديمة ومن بينها المقهى.

يلجأ الروائي إلى الفانتازيا ليفك أسر المتناقضات في البنية الجمالية. الشيخ حسني يصطحب ضريراً آخر في مركب يمخر بها عباب النيل، فيسقط الآخر ويبقى حسني حتى النهاية ليسرق البيض الذي لا ينكسر ويعثر على عصاه التي لا تضيع. ويوسف النجار يتفرغ لصيد السمك ويجيد التفرقة بين أدوات الصيد وأساليبه.

ولكن «الحدث» الذي يحشد الرجال والأحلام والنساء والآلام والعيون والأطفال والأحجار والقلوب والقنابل والأحزان والمصائر والأفراح والتمائم والأحقاد والشمائل، هو «يوم القيامة» الذي تكرر حدوثه: المرة الأولى بعيني يوسف النجار وهو يرى كما لو أنها فاطمة. يحملونها على الأعناق تهتف وتزأر وكأنها ليست فاطمة. موجات من الشباب والطلاب تسد الطرقات، وقد تحولت الشوارع إلى نهر متعدد الجداول صاخب الهدير. ربما كنا الآن في عام ١٩٦٨ أو عام ١٩٧٢ ربما.. فليس «التاريخ» هنا سوى حركة الشخصيات في قلب الحدث. المظاهرات تيار كاسح يحاول رد القدر. ما هو القدر؟ السؤال والجواب دائرة. ولكنها ليست الدائرة التي تنتهي بنا إلى نقطة الصفر. إنها دائرة البحث عن الكمائن الرابضة في جوف التكرار، حتى أن توالي الدوائر يعني المزيد من الاكتشاف. هكذا تختل الرؤية وتنعدل وتختل

في عينيّ يوسف النجار حتى يقول «أكتب عن عمران أو عبد الله أو المقهى أوأبيك الذي مات، وان موت الفقراء ليس موتاً ولكنه اغتيال».

ولكن المقهى مهدد بالاغلاق ثم الهدم لبناء عمارة جديدة. وفي قول آخر، فإن المقهى أو المنطقة كلها مهددة بانتقال ملكيتها إلى الخواجا الايطالي. وعبد الله الذي لا عمل له إلّا في المقهى يهمس لنفسه «الغدر لما حكم صبح الأمان بقشيش». والأمير نفسه رأى المشهد الساخر: يتحول المقهى إلى محل مؤقت لتجارة الطيور، فينتظر النطق بالحكم في طلبات الخواجا الايطالي ليستولي على كل شيء. أن الحبل قد انقطع، المقهى ضاع، وعوض الله ضاع، واليوم فقط يموت أبوك». ولا يعيد التاريخ نفسه بالرغم من أنهم «لا يعرفون البارون هنري ماير الذي كان يملك أمبابه»، ذلك أنها بدأت تمطر، في البداية قطرات من المطر، وفي النهاية أمطار من القنابل والانفجارات، ربما كان العام ١٩٧٧ ربما، يوم القيامة أو الخيط الأخير في سلسلة الدوائر. ها هي الدنيا كلها تزأر لا الطلاب وحدهم. ويسيل الدم من الجميع، حتى من الشيخ حسني ويوسف النجار. وها هو قدري الانكليزي نفسه لا يقصِّر. الدنيا غير الدنيا هي نهاية الخيط الذي يمسك به ابراهيم اصلان في اقتدار ليمر على كل الدوائر في خط مستقيم يلصق خاتمته بمركز الدائرة أو نقطة الارتكاز الأولى التي دارت حولها كل الدوائر. «لماذا لا تكتب وتقول؟ لأنك لم تعد أنت؟ ولأن النهر لم يعد هو النهر؟». نعم، لم تكن دائرة واحدة، وإنما خيط واحد تعددت دوائره اتساعاً وعمقاً، فضرب عبد الله رأس معلمه «وادرك أن ضرب دماغ أي معلم أخف من أي شيء» ويكمل الأمير أن المقهى ضاع «لأن المعلم طعن المعلم وأنهى كل شيء... والجامع أمامك هو الشاهد». نام الجميع على جروحهم وأوجز الضرير روح المأساه: انهم حتى لم يكسروا البيضة. كان المثقف يوسف النجار. قد «راح يتفرج على الميدان».

يختلف «الميدان» في كل معانيه. ومستوياته من رواية ابراهيم أصلان إلى رواية بكر الشرقاوي الذي يصطنع لنفسه في «وقائع يوم القيامة دور «المتفرج» بصفته صحفياً «يسجل» الحدث المثير.

ومنذ عرض بكر الشرقاوي مسرحية «أصل الحكاية» في الستينات، لم يسمع الناس شيئاً هاماً عن هذا الكاتب المسكون بأسرار الحضارة المصرية. لذلك كتب «أصل الحكاية» منذ حوالى ربع قرن، مزيجاً شاعرياً من التاريخ والفلسفة والأسطورة سجلها يراع فنان خصب قلق يحفر في الأعماق مغامرة كبرى.. أعماق الأرض والانسان والروح. وقد تغلب «البحث» الدرامي الصعب على جماليات الاخراج والديكور والاداء، فلم تحظ مسرحية «أصل الحكاية» بالعرض المبهر، واكتفت بأن تصبح علامة في طريق مجهول.

انه الطريق نفسه الذي شقه نجيب محفوظ في رواية «أولاد حارتنا» ويوسف ادريس في مسرحية «الفرافير». الطريق إلى الفانتازيا الكونية. ولكن بكر الشرقاوي في «وقائع يوم القيامة» يتحول بها من سماء الأسطورة إلى أرض الواقع الملتبس. ومنذ أربعين عاماً حاول يوسف السباعي في «أرض النفاق» أن يبني خيالاً من هذا القبيل، غير أنه لم يصل إلى مرحلة التأسيس. توقف عند حدود المحاولة الأخلاقية الفردية، فلم يتمكن من الحصول على أسرار الفانتازيا كبناء روائي، وان اعطانا الفانتازيا الفاجعة. الشرقاوي على العكس من ذلك تماماً، يؤسس معالم الفانتازيا الروائية فيمنحنا الكوميديا في أرقى مظانها: ليست الأخلاق ولا حتى السياسة هي السر في هذا العمل الجميل، بالرغم من أن الرواية سياسية من الألف إلى الياء.

هذا القدر الهائل من العفوية وكأن الأحداث تولد وتتطور بمحض ارادتها المكنونة، ينطوي على ارادة صارمة من جانب المؤلف.وهي إرادة «جمالية» ان جاز التعبير، حيث المفارقة هي حجر الزاوية في هذا البناء. المفارقة في الموقف والمفارقة في الشخصية والمفارقة في الصورة، وأيضاً المفارقة في اللغة. تتوالد السخرية من داخل الداخل، وليس عمداً مع سبق الاصرار.

وبكر الشرقاوي يملك ناصية لغة كريمة سخية العطاء، لأنه يحتفظ لها بكل مخزونها الاجتماعي والثقافي، ويترك السرد والحوار والفواصل

الحوارية تتشكل على هواها من خلال المنطق الخاص بالحدث والفكرة والعاطفة.

وقد يرى البعض ان «وقائع يوم القيامة» هي قصة الغائب الحاضر أو الماضي المستقبل الذي نسميه جمال عبد الناصر. ولكن هذه القراءة مبتورة، لأن المسافة بين رمسيس الثاني وعبد الناصر هي مسافة روائية. ومن ثم فالهيكل الفانتازي هو أشبه ما يكون باعادة صياغة التاريخ من ناحية، والاختراق الفلسفي ـ الحضاري لجدران التخلف من ناحية أخرى.

وهكذا نجد أنفسنا على مقربة من «أصل الحكاية» أو أصل الكون أو من «مصر أصل الحضارة» كتاب سلامة موسى العظيم. ولكننا نبتعد عن ذلك كله، لأننا أمام بنية روائية كاملة الأوصاف وهي بنية قد تضلل البعض فيقول انها رواية تقليدية، فها هوذا الراوي الأمين للوقائع، وها هي ذي الوقائع تتوالى بالخوارق في سياق متتابع. وقد يضلّ بعض آخر فيقول إنها رواية «مسلية» وقد امتلأت جنباتها بكل أسباب الإثارة والتشويق.

ولكني أبادر فأقول إن «وقائع يوم القيامة» رواية تؤسس الفانتازيا المستمدة من صميم تراثنا الوجداني والعقلي، الأدبي والفني، ليست تقليداً لمعجزات الشرق الأقصى أو عجائب أدب أميركا اللاتينية. اننا هنا بازاء فانتازيا تعتلج بها صدورنا وقد أفرج عنها الكاتب باقتدار وموهبة كبيرة. ويمكن القول إنها فانتازيا واقعية رغم تناقض العبارة، ويمكن اضافة انها فانتازيا كوميدية. ولكن ما فائدة البحث عن تابوت من المصطلحات لكائن حي إلا إذا كنا ننوي قتله؟

تزداد هذه الاشكالية وضوحاً عند المقارنة بين فانتازيا الشرقاوي في «وقائع يوم القيامة» وبين فانتازيا جبرا في «الغرف الأخرى». كلتاهما فنتازيا حقاً، ولكنهما تختلفان في كل مكونات «الخارق» بحيث يصبح توحيد المصطلح في قراءة العملين نوعاً من التعثيم لا التعتيم.

ومن قرأ «السفينة» و«البحث عن وليد مسعود» لجبرا ابراهيم جبرا؛ سيتعرف عليه مرة أخرى في «الغرف الأخرى» من خلال اللغة وبعض

المشاهدين الرجل والمرأة وبعض المحاورات الفكرية.

لغة جبرا الموحدة على قياس جميع الشخصيات والأحداث والمواقف هي ذاتها لغة المسافة بين الكاتب والبيئة الروائية. أما «المشاهد» و«المحاورات» فإنها ليست محاور درامية بقدر ما هي دلالات مقترنة أصلاً بالروائي في الحلم واليقظة، اقتراناً يلغي المسافة.

هذه هي العناصر التي سيتعرف قارىء جبرا بواسطتها على روايته الجديدة. ولكن هذا القارىء سيفاجأ ببقية العناصر، وأولها الفانتازيا. والكاتب لا يخدع أحداً، فهو يقدم ل «الغرف الأخرى» بحكاية قديمة عن الأميرة التي حذّرها الأمير من فتح أحد أبواب القصر، وانها تستطيع فتح بقية الأبواب التسعة والثلاثين.

نمر علوان، عادل الطيبي، أو فارس الصقّار ـ سمّة كما شئت ـ يفتح الباب المحرّم أو يُفتح له الباب المحرّم منذ وقف على الرصيف في ذلك اليوم ووافق على ركوب السيارة. والكاتب يحيطنا علماً بأننا في قلب الفانتازيا بدءاً من السطور الأولى التي نرى فيها سائقة السيارة وإذا بها تلك المرأة (المبتذلة؟) التي سبق أن رأيناها قبل قليل في الشاحنة. بعدئذ تحكم قوانين الفانتازيا البناء الروائي، ويسود منطقها على سلوك الشخصيات، ويحرك الزمان والمكان والكائنات في اطار من المادة المتداخلة بين الحلم والكابوس، أي انه ما ان ينفتح الباب الأول حتى تنفتح أبواب «الغرف الأخرى» بمنطق واحد لا يتغير، يتخذ طابعه من الألوان والمساحات والفراغات والكتل ومن معدلات السرعة ودرجات الايقاع وذبذبات الصوت.

وهذا هو العنصر الثاني في «الغرف الأخرى»، ان الفانتازيا ليست كرنفالاً خرافياً ترتدي فيه الوجوه أقنعة الوحوش، وليست ديكوراً زخرفياً ينسجم فيه اللفظ مع المعنى. وإنما تعتمد الفانتازيا في رواية جبرا على التجريد التشكيلي والتجريد الموسيقي. والتجريد التشكيلي هو هذه المساحات اللونية للجدران والأسقف والأبواب والستائر والمقاعد، وهو التكوينات والمجسمات والحفر والتجاويف في علاقة

الغرف والقاعات بالكيانات أو الممسوخات البشرية. والتجريد الموسيقي هو ذلك الأنين والعواء والحشرجات والصراخ الذي يصادفنا في الشاحنة أو في ما يشبه المسرح. إنها مربعات ومثلثات ومكعبات من النشيج المكتوم، حتى الأصوات الفردية: محاضرة أو غنج أو حوار أو مونولوغ، فإنها في ايقاعاتها المتسارعة أو المتباطئة أو المتداخلة وفي مسافات الصمت (الفراغات) بين المفردات والفقرات، وفي أسلوب الجمع بين النطق والصمت، هذه كلها تجريدات موسيقية.

يعتمد جبرا على التفاعل بين البناء الفانتازي من ناحية، والتجريدان التشكيلي والموسيقي من جهة اخرى في اقامة البناء الروائي على أسس «الحركة» الخارجية للشخصيات التي تتبدل أدوارها بين لحظة وأخرى. أو أنه الدور الواحد المتعدد الوجوه والأسماء: الراوي، عليوي، لمياء (أو عفراء) وبقية من ندعوهم تجاوزاً بالشخصيات. هذه التحولات المستمرة في الشخصية الواحدة، تجعلك ظاهرياً أمام أكثر من رواية، أو أنها تجعلك أمام رواية متحولة باستمرار. والأرجح أن هذه «العملية» في البناء الروائي كانت أصعب التحديات أمام الكاتب، لأن النص كان مبنياً على الوقت بأن «يسير» خارج أسوار اللغة، أو خارج النظام الدلالي الذي استهدفه المبدع.

ولكن ما حال دون الانفلات (الذي كان يمكن أن يوقف الكتابة أو يقع بها في براثن الفوضى) هو أن الكاتب أبتعد تماماً عن الكولاج من ناحية، وعن الكناية والمجاز والاستعارة من ناحية أخرى.

غواية الكولاج كانت كامنة في تركيب رأس سعاد على جسد يسرى، أو رأس نمر على جسم الطيبي، ولكن هشاشة التركيب في هذه الحال كانت تتجه بالرواية إلى نوع من «خيال الظّل» يحكي بالمقلوب قصص كليلة ودمنة. أما الكناية والمجاز والاستعارة، فإن أقصى مناها هو القول بأن «المكان» الذي دارت فيه الأحداث هو السجن أو المستشفى العقلي، وأن الزمان هو زماننا. وكل ما فعله الكاتب هو أنه هرب إلى «ديكور» يخفي مقصده.

والحقيقة الفنية في «الغرف الأخرى» تقول ان جبرا لم يلجأ إلى

الكولاج ولا إلى الاستعارة، لأن «مقصده» لا يحتاج إلى «التحايل». وليس له مقصد خارج هذه الجماليات التي خلقها في بناء «الغرف الأخرى» انه لا يقول شيئاً خارج العملية البنائية ذاتها. وهو نفسه الذي يؤكد بصوت أحد الكائنات «أنا يهمني ألا تلتبس عليّ الأمور لأنني، إذا التبست عليّ أنا، فكيف لي عندها أن أكون واضحاً ازاء الآخرين؟ أنت لا تستطيع أن تُفهم انساناً قضية معينة لم تفهمها أنت أولاً، وإلا كنت كمن ينطق بالألغاز، لا لحكمة منه، بل لأنه يريد ايهامك بأن أفكاره عميقة يصعب توضيحها».

نحن إذن أمام «كائن عارم الشهية والشهوة لكل ما في الحياة... فإن الكثير من الابداع، كما قلت، محاولة لاطلاق الوحش الغافي في الدواخل»، و«سيطرة الأحلام الغامضة، التي لا تعي منها إلا القليل عند النوم، تبقى فاعلة في ساعات اليقظة دون أن نعيها. وهنا الصعوبة».

هذه الكلمات المباشرة تصوغ مبررات الكاتب في استخدامه لوسائل: الذاكرة، المخيلة، وتوق الانسان لالتقاط رسالة معينة، بحيث ان «المعلوم والمجهول» هو الصراع الذي اختار الواقع والرؤيا في «الغرف الأخرى».

وهي الرواية التي لا تتخذ لنفسها مكاناً في مسيرة «السفينة» و«البحث عن وليد مسعود»، وإنما تبدو كنقطة نظام من جبرا، خرج بها عن الصَّف. ولعلها صيغة سؤال في الفن والحياة معاً.

هذه بعض أحوال الرواية العربية في الوقت الحاضر. قليلها يتجه نحو التاريخ اتجاه الواقعية التقليدية بسبب الملابسات الخاصة التي نشأت في حضنها الرواية التونسية على سبيل المثال. وهي الرواية التي أنجزت خطوات هامة فى أعمال الكثيرين. وليست «عائشة» للبشير بن سلامة أهم هذه الأعمال، ولكنها الأكثر تجسيداً لفكرة «التأسيس» على صعيد المادة التاريخية والمعالجة الروائية.

تنتفي فكرة التأسيس نهائياً عن الرواية اللبنانية والرواية المصرية بالمعنيين المشار إليها، لذلك فقد كان جورج فرشخ في «خيط رفيع من الدم» وصنع الله ابراهيم في «بيروت.. بيروت» أدنى بكثير من مستوى

«الحرب» كرؤية تاريخية للواقع اللبناني.

وتبقى هاتان الروايتان مع ذلك - بأسلوبهما التسجيلي - أقرب إلى الرواية التونسية في الموقف الجمالي من الزمان والمكان.. على الرغم من تباين الثقافات، والخبرة والموهبة وتجربة الأداء، وخصوصية الانتماء.

وفي الوقت نفسه تتمايز الروايات الثلاث عن الواقعية الفانتازيّة عند ابراهيم اصلان، والفانتازيا الواقعية عند بكر الشرقاوي، وما وراء الفانتازيا عند جبرا ابراهيم جبرا.

هذه اللقاءات والافتراقات والمفارقات والاختراقات التي تشكل في مجموعها صراعاً بين الأخيلة والذاكرات الفردية والجماعية، وصراعاً بين البنى الذهنية وأنظمة الدلالة ومستويات المعنى، وصراعاً بين الأفكار والمفاهيم والتصورات والافتراضات، تعكس مدى الثراء في الاشكاليات المطروحة على صعيد البنية الروائية العربية المعاصرة، والمعاناة التي يكابدها روائيونا في مطاردة الرؤى الجديدة.

٢ البحث عن «الجيل الجديد»

- ١ -

ما معنى «الجيل الأدبي»؟

على هذا السؤال أجاب أستاذ جامعي في محاضرة أكاديمية بأن هناك عشرات المفاهيم لهذا التعبير الذي اختلف من حوله كل الفلاسفة وعلماء الاجتماع ونقاد الأدب.

وقد بذل د. محمد حافظ دياب جهداً كبيراً في استعراض الاتجاهات والمدارس والمناهج التي تناولت مفهوم «الجيل الأدبي» في الغرب والشرق والتراث العربي - الاسلامي.

وكان جمهور الحاضرين في دار الثقافة الجديدة - في قلب القاهرة - على درجة عالية من الجدية والحيوية في حوارهم الخصب مع الأستاذ المحاضر. وكان الحاضرون من أقطار عربية مختلفة، ومن «أجيال» ثقافية وزمنية مختلفة، وكان مصدر حماسهم يقع خارج المحاضرة... حيث يدور نقاش واسع في أكثر من قطر عربي، حول هوية «الأجيال الأدبية»، فما ان شاع مصطلح «جيل الستينات» حتى أصبح هناك من يؤكد أن هناك جيلاً تالياً هو جيل السبعينات، وأن هناك جيلاً أحدث هو جيل الثمانينات وهكذا.. وكأن هناك جيل ثقافي كل عشر سنوات.

وأراد البعض تنظير المسألة فقال ان هناك أكثر من حساسية: واحدة تقليدية وأخرى جديدة.

غير أن د. حافظ دياب لم يرو ظمأ العطشى إلى حسم هذه القضية، فقد ظل طيلة المحاضرة داخل الأسوار الأكاديمية: هذه هي المفاهيم وها هم أصحابها، واختاروا منها ماشئتم. وكأي جامعي دقيق راح يضع عشرات المحاذير والتحفظات على كل اتجاه ومنهج ومدرسة، فترك الناس حيارى أكثر مما كانوا قبل سماع المحاضرة.

كانت الأسئلة التي تبلورت في ذهني وأنا أتابع المحاضرة إلى أي

مدى يصلح مفهوم الجيل كقيمة معيارية، أي هل يجوز لنا القول مثلاً بأن كل جيل أحدث هو بالضرورة أجود وأفضل من الأجيال السابقة؟ كيف نفسر حينئذ الأعمال الكلاسيكية العظيمة الباقية على مر التاريخ؟

والسؤال الثالث: إلى أي مدى يصلح مفهوم الجيل كأداة للتحليل، أي هل يمكن القول بأن هناك سمات نوعية خاصة لمجموعة أدبية أو لمرحلة ثقافية تصلح في تحديد وتمييز مقومات العمل الأدبي لأحد أفراد هذه المجموعة أو أي عمل أدبي يظهر في تلك المرحلة الثقافية؟

والسؤال الثالثة: إلى أي مدى يصلح مفهوم الجيل هنا أو هناك للتعميم، أي هل يمكن القول بأن أي تعريف للجيل يصلح لاختراق الزمان والمكان، فينطبق معنى الجيل في الأدب الأمريكي بين الحربين أو في الأدب الروسي خلال القرن الماضي على الأدب العربي الحديث؟ هل هذا ممكن؟ أم أن هناك خصوصية لأي تعريف تكتسب اهميتها من التاريخ والمجتمع واللحظة الحضارية؟

والسؤال الرابع هو: إلى أي مدى يمكن الافادة من مفهوم المجايلة في صياغة التاريخ الأدبي من ناحية وصياغة نظرية نقدية من ناحية أخرى؟ أدبنا العربي الحديث، مثلاً، يفتقد رؤية قومية لتاريخ ابداعاته وتحولاته، وليست لدينا سوى انطباعات قطرية جزئية تخلو من أية كشوف للقانون العام المضمر في الحركة الأدبية المعاصرة، أو القوانين النوعية المضمرة أيضاً في الأنواع الأدبية. فما هو «الجيل» الذي نتحدث عنه في الشعر والرواية والمسرح والقصة القصيرة؟ هل هو الجيل العراقي أم المصري أم المغربي أم اللبناني؟ وهل هو مجموعة الأفراد الذين تتقارب أعمارهم؟

قلت، وأقول ان الجيل تجربة ورؤيا. الجيل الثقافي هو الجزء الطليعي من الجيل الزمني وليس «كل الجيل». وليس المقصود وحدة التجربة أو وحدة الرؤيا، وإنما المقصود هو التجربة الرئيسية (الثورة ـ الهزيمة ـ الحرب.. الخ) والرؤيا المحورية (الرفض ـ الانتماء ـ الحرية.. الخ) وكلاهما يتنوع ويتعدد ويتجلى في مئات التجارب والرؤى.

وليس من جيل قطري أو عرقي أو مذهبي أو طائفي. الجيل، كطليعة، يستحيل إلا أن يكون عربياً حضارياً، وهي النقطة الأولى في أية حداثة.. أصيلة.

ومن أخطر السلبيات في حياة الأدباء العرب المعاصرين اعتبار الغالبية الساحقة منهم أن فوارق السن هي ذاتها فوارق الفكر والفن.

والخطر يصيب الجميع سواء أكانوا شباباً أم شيوخاً أم كهولاً، فالشاب ينظر إلى الأدباء الشيوخ كأنهم تحف أثرية أو ما يسمى في الاصطلاح المهذب «قيم تاريخية». والمغزى المقصود هو أن المتحف الأدبي مأواهم الذي يجب أن يضمهم بلا ضجيج، ربما أفادوا في السياحة، إذا جاءنا أديب أجنبي يحب «الفرجة» على الوثائق البشرية.

هذا الشاب لم يتكون بعد، ولم يحصل على عشر معشار الثقافة والخبرة والتجارب وأحياناً الموهبة التي كونت الأديب الشيخ، ولكنه لا يهتم بكل هذه المقومات أولاً لأنها تنتسب إلى «الماضي»، وثانياً لأنها لم تعد هي مقومات «الحداثة» التي تغني عن الموهبة والخبرة والثقافة جميعاً.

وهذه مصيبة ولعلها الكارثة، ذلك أن الحياة الأدبية التي تغلب عليها مثل هذه النظرية تنتهي إلى فراغ، هو نفسه الفراغ الذي انطلقت منه. فالموهبة والتجربة والثقافة هي التي تكوِّن الرصيد الروحي لأي شعب وأية حضارة.

والموهبة لا عمر لها، وقد تتجلى لدى أحدهم وقد تجاوز السبعين، أما التجربة والثقافة فكلاهما يحتاج إلى الزمن، ولذلك فالمبدع إذا كان شيخاً لا يجسد «الماضي» وحده، وإنما يجسم «الروح» التي لا عمر لها.

والذي يفرق بين أديب وآخر هو «الرؤية» التي قد تتكامل بين مجموعة أفراد وقد تصوغها أعمال كاتب واحد. وهذه الرؤية قد ينتمي إليها كاتب أو فنان في التسعين وشاعر في الثلاثين، لا يهم.

والرؤية من موازين النقد الأساسية، ولكنها لا تتصل بالعمر إلا من حيث درجة شفافيتها وصقلها، الدرجة وليس النوع، ولذلك فالصراع

الحقيقي في أية «حياة» ثقافية هو بين الرؤى لابين البشر، أو «الأجيال» بالمعنى الدارج.

والحقيقة أن هناك أجيالاً من الرؤى، بكل ما تدل عليه الكلمة، ولكن الرؤية الجديدة قد يتلبسها جيل قديم في الزمن، والرؤية القديمة قد يتلبسها جيل حديث النشأة، لن تتدخل شهادة الميلاد في تقييم الابداع، فالرؤية وحدها هي سيدة الفن. والرؤية ليست وجهة نظر فكرية أو اجتماعية أو سياسية، وان تضمنت ذلك كله في اهاب «الأكثر شمولاً». والأكثر شمولاً هو ذلك البناء الفني الرحيب والمركب والمتعدد الزوايا.

ولكن هناك بعض الشيوخ ممن ينكرون على أصحاب المواهب قدراتهم أو موهبتهم في بناء هذه الرؤية، لمجرد أنهم شباب صغار السن. وهي رؤية قاصرة لا تختلف عن رؤية الصغار للكبار، تلك الرؤية المتحفية المتعالية البعيدة كل البعد عن الحقيقة الفنية، كذلك تماماً رؤية الشيوخ للشباب وكأنهم مجموعة من الطيور الجارحة أو المزيج المعصور من السذاجة والجنون. ويبدو الأمر لدى بعض الشيوخ كما لو أن الدنيا توقفت عند اعتابهم، فلا أدب بعدهم ولا ابداع ولا ثقافة. أنهم ينظرون إلى الشباب كجماعات متسلقة لا شرعية لها، وبدلاً من محاولة فهمهم والتعاطف مع تجاربهم والفرح لأن أرض بلادهم تلد الجديد كل يوم، نجد بعضهم يصور الأمر على أنه كارثة الكوارث، فالزمن يرتد إلى ما وراء الوراء طالما أن الشباب بلا ثقافة ولا مواهب، ويريدون أن يرثوا أباءهم وأجدادهم وهم ما زالوا أحياء.

ولكن الأمر ليس على هذا النحو «الغاضب»، إذ من الممكن أن تولد مسافة نفسية بين الشيوخ والشباب. ولكن التعميم هو الكفر. ان ما قد لا يفهمه شيخ من قصيدة شاب لا يعني فقر الموهبة عند الشباب ولا يعني تزييف الفن، وإنما قد يعني ببساطة أن هناك مسافة بين رؤيتين.

الصراع بين الرؤى، وبين أجيال من الرؤى، لا بين شيوخ وشباب.

- ٢ -

في مصر جيل ادبي يكاد يجهله الكثيرون إلا إذا ادرجنا افراده في باب الصحافة أو الاذاعة أو السينما أو التلفزيون، أما في باب القصة والشعر، فأن أحداً لا يذكره، وإذا تذكره فمن قبيل الحنين إلى «الماضي»... بالرغم من أن هذا الجيل الذي أقصده لا يزال حاضرا أكثر كثيراً من بعض الحاضرين.

في بداية الخمسينات بدأ الجيل مشواره الفني والأدبي وكان في معظمة جيلاً اشتراكياً أو ذا ميول اشتراكية، لذلك عرف السجون أيام الملك وبعد أن ذهب الملك، ولكنه في جميع الأحوال كان جيلاً ديناميكياً يؤسس دور النشر ويصدر المجلات جنباً إلى جنب مع المظاهرات التي تنادي بالثورة.

وكانت الموجة الرومانسية في الأدب المصري قد بدأت مرحلة الأفول، فلم تعد جماعة أبوللو سيدة الموقف الشعري، ولم يعد محمود كامل سيد القصة، ولكن هذا لا يعني أن الرومانسية قد ماتت، فكان صالح جودت والسباعي وعبد الحليم عبد الله من فرسان الخطوة الأخيرة في طريق الرومانسية المصرية.

إلا أن تباشير «الجديد» كانت تفتح افقا آخر. وكان هذا الجديد ينمو في احضان الحركة اليسارية. كان عبد الرحمن الشرقاوي يرتاد في الشعر ذلك المجهول الذي اكتشفه العراقيون أيضاً، وهو نفسه كان يرتاد في رواية «الأرض» ما سوف يكتشفه العرب جميعاً في أوقات متقاربة. وفي مصر كان يوسف أدريس ويوسف الشاروني وادوار الخراط وصلاح حافظ ومحمد صدقي وعبد الله الطوخي والفريد فرج يفتحون للقصة القصيرة أبواباً كانت محكمة الاغلاق، انها الأبواب التي سبق لمحمود البدوي ويحيي حقي وعيسى وشحاته عبيد واحمد خيري سعيد ان حاولوا فتحها، وكثيراً ما نجحوا في ابداع القصة «الحديثة»، ولكن التيار الغالب كان الرومانسية بظلالها المختلفة.

وفي نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات كان المشهد الاجتماعي المصري يضطرب بملامح جديدة تبلورت مع ظهور شرائح وفئات وقوى اجتماعية ـ ثقافية جديدة، غيرت من القوائم الطبقية للمجتمع والخريطة

الوطنية للشعب. هنا وقع الاضطراب أيضاً في الأدب والفن، وظهرت المحاولات السوريالية والرمزية وما يشبه الواقعية. واستقر الأمر لما يشبه المزيج من الرومانسية والواقعية. ومن هذا المزيج انبثقت أعمال صبري موسى وفهمي حسين وصالح مرسى وفاروق منيب وكمال مرسي وبدر نشأت وأحمد نوح في القصة القصيرة، وصلاح عبد الصبور وأحمد حجازي وكامل أيوب وكمال نشأت ومجاهد عبد المنعم مجاهد وكمال عمار ومهران السيّد ونجيب سرور ومحمد عفيفي مطر ومحمد ابراهيم أبو سنة في الشعر.

كانت المقاهي وصالونات المنازل والمجلات الفقيرة هي التي تجمع أغلب هؤلاء وأولئك في مناقشات أسبوعية متصلة: ندوة نجيب محفوظ في كازينو أوبرا، ندوة مجاهد عبد المنعم في منزله، مجلة «الغد»، مجلة «العالم العربي»، جريدة «المساء»، «روز اليوسف»، وغيرها وغيرها. ولم تكن هذه الندوات أو المجلات أو الصالونات تعني أن روادها جميعاً على اتفاق. العكس تماماً، كانت الخلافات بينهم ـ وهم في ذروة الشباب ـ بالغة الحدة. كانت قصيدة أحدهم أو قصة آخر تستهلك ليلة بكاملها في مناقشة الايقاع والصورة والشخصية والحدث والايديولوجية، وغير ذلك من تفاصيل دقيقة.

كانت المناقشات تجري كما لو أن الموضوع هو الثورة التي ستقع غداً، لم تخل جلسة واحدة من التوتر والصياح، وكثيراً ما اقتنع «المنقود» بكلام زملائه وأعاد كتابة القصة أو المقطع. وعندما تنشر تعود المناقشة من جديد، كان الاحساس بالمسؤولية ـ نحو هذه البدايات ـ عارماً، وكان الجميع يخرجون من الندوة سعداء يتضاحكون «وقد أدوا واجبهم» نحو الأدب... الذي بدا لهم كما لو أنه الحياة ذاتها.

وقد دخل الكثيرون منهم إلى السياسة من الأدب، لا لأنهم مؤهلون للعمل السياسي. ولذلك كانت نهايات بعضهم، هي نهايات «الحلم» الأدبي الذي اختلف عن «الواقع» السياسي.

ولكن مشكلة الجيل لم تكن سياسية محض، أو أن السياسة اختلطت بعوامل أخرى. كانت الأضواء قد سلطت على الشرقاوي في الرواية

والشعر، وعلى يوسف ادريس في القصة القصيرة، وأقصد هنا على وجه التحديد اضواء «اليسار». وكان الأعلام اليساري، رغم ضعفه، صاحب لنفوذ الأدبي الأقوى على الرأي العام المثقف. والاعلام اليساري ليس هو الصحافة اليسارية وحدها، وإنما الحضور في أجهزة الاعلام الأخرى، أيضاً. ان المقالات النقدية والأخبار والنشر والمحاضرات والندوات، تخصصت كلها في صناعة «النجم اليساري» الأوحد، الذي كان الشرقاوي في الشعر وادريس في القصة.

ولا يعني ذلك مطلقاً ان عمل هذا أو ذاك لم يكن يستحق الأضواء. ولكن ما أعنيه هو أن الأضواء لم تكن ديمقراطية، وكان من الطبيعي لاضواء الدولة أن تجذب في أحدى المراحل نجوم اليسار فيزدادون لمعاناً.

وليس معنى ذلك أن توفيق الحكيم أو نجيب محفوظ أو يوسف ادريس أو عبد الرحمن الشرقاوي يمكن أن يتحولوا إلى جدار عال وحاجز ضخم يحول دون مرور الآخرين، فلا النقد ولا الاعلام يستطيع منع موهبة من الظهور، ولكن الذي حدث هو أن الحياة الأدبية كانت ولا تزال في تجدد مستمر، فلا تنتظر حتى يأخذ أحد الأجيال حقه.

يوسف ادريس مثلاً لم يمنع الظهور القوي لكاتب من جيله هو ادوار الخراط، والشرقاوي لم يمنع الظهور القوي لصلاح عبد الصبور. ولم تتوقف الحياة الأدبية المصرية عن العطاء، فأقبل الغيطاني وعبدالحكيم قاسم وأمل دنقل وبقية جيل الستينات. وهو الجيل الذي احتل بعطائه مكانته البارزة الآن دون.. نجومية.

أما جيل الخمسينات فظل منسياً بين عصر النجم الأوحد، وعصر بلا نجوم.

وجيل الخمسينات في الأدب المصري المعاصر يحتاج كغيره إلى الدراسة المتعمقة، ولكنه يختلف عن بقية الأجيال في عدة نقاط تثير التساؤل.

مثلاً، في الأربعينات لم يكن هذا الجيل بعيداً عن الجيل الذي تسلم «السلطة والمعارضة» الثقافية بعد الثورة: نعمان عاشور والفريد فرج وعلى الراعي ولطفي الخولي ومحمود العالم وعبد الرحمن الشرقاوي، بعضهم ذهب إلى السجون، ولكن جميعهم ـ وهؤلاء مجرد أمثلة ـ تولوا

رئاسة المؤسسات الثقافية والاعلامية، أو أصبحوا سادة المسرح والمجلات ودور النشر. وهم يستحقون ذلك وأكثر. ولكن الغريب أن «الاقربين» اليهم في العمر والتجربة، أي جيل الخمسينات، أصبحوا كالفرافير «يعملون» في الصحف، ولكنهم لا يلمعون. ويستحيل أن تكون «الموهبة» وحدها هي المعيار في تولي المناصب أو تسليط الأضواء. ومن الصعب في حالات المقارنة أن نقتنع بأن موهبة رئيس مجلس الادارة أو رئيس التحرير كانت أكبر من موهبة هذا أو ذاك من كتّاب الخمسينات... من الصعب، إذا لم يكن من المستحيل القول بأن «حادثة نصف متر» أو «فساد الأمكنة» لصبري موسى تقل أهمية عن «الشوارع الخلفية» أو «الفلاح» للشرقاوي. ومن الصعب، إذا لم يكن من المستحيل القول بأن «زقاق السيد البلطي» لصالح مرسي تقل عن «العيب» ليوسف ادريس. ومن الصعب، إذا لم يكن من المستحيل القول بأن «في ضوء القمر» لعبد الله الطوخي تقل عن «ياقوت مطحون» للطفي الخولي. ومن الصعب، إذا لم يكن من المستحيل القول بأن «مساء الخير يا جدعان» أو «حلم ليلة تعب» لبدر نشأت، أو «الديك الأحمر» لفاروق منيب تقل أهمية عن مجموعة «ارزاق» لسعد الدين وهبة.

إذن، هل ثمة علاقة بين وصول بعض ابناء الأربعينات المصرية إلى السلطة الثقافية، ووصول جيل كامل من زملائهم «الأقربين» إلى أعرض مساحة من الظل؟

علينا أن نحتاط هنا بالقول ان من نسميهم بجيل الاربعينات أعطوا أهم انتاجهم في الخمسينات والستينات. وهو ذاته الحيز الزمني الذي اعطى فيه جيل الخمسينات، واستمر بعض افراده يعطي إلى الآن... بينما كف معظم جيل الأربعينات عن الابداع. لا بأس من تحديد الأسماء: الشرقاوي أصبح يكتب الاسلاميات تاركاً الشعر من زمان، مسرح الستينات الذي شيده عاشور وفرج ووهبه وادريس ورومان ودياب وسرور، أضحى من الذكريات، مات البعض وصمت البعض، وهاجر البعض إلى مناطق نائية عن الابداع.

أياً كانت الملاحظات على المواهب والتحفظات على مستوى الخبرة

والتجربة والثقافة بين جيل وآخر، فإن أحداً ممن يراقبون الثقافة العربية في مصر لا يستطيع إلا الاقرار بأن محمد صدقي وصلاح حافظ وعبد الله الطوخي وصالح مرسي وصبري موسى وبدر نشأت وكامل أيوب وفاروق منيب وكمال عمار ونجيب سرور، ومهران السيد، هم الذين احتضنوا في أعمالهم الاتجاه الواقعي الوليد حينذاك في مواجهة بقايا الرومانسية المتشبثة بمواقعها في السلطة الأدبية وبين الناس. ولم تكن واقعيتهم خالية من الرحيق الرومانسي، ولكنها استضافت «نماذج بشرية» و«سياق اجتماعي» و«فكر أدبي» شديد الاختلاف عما كان عليه المشهد الثقافي قبل ذلك. الصيادون والصعاليك والفلاحون والطلاب والمتشردون لم يكونوا اصحاب «صوت» متميز في الأدب المصري قبل هذه الموجة التي منحت المواطن العادي والأحداث البسيطة حق الحياة في وعينا.

الشعراء المنسيون في هذا الجيل هم الذين تحملوا عبء المواجهة الحقيقية مع الذوق السائد والنقد السائد والاعلام السائد. لم يكن صلاح عبد الصبور أو أحمد حجازي يغني وحده، وإنما كانت هناك كوكبة جسورة تشكل سيمفونية «الشعر الجديد» في مصر. وقد أصبحت قصيدة الشرقاوي الرائدة «من أب مصري الرئيس ترومان» ذكرى تاريخية، أما شعر نجيب سرور، فقد تحول إلى «ياسين وبهية» و«آه يا ليل يا قمر».

القصاصون المنسيون في هذا الجيل، كان بعضه ممن حمل هاجس الحداثة في وقت مبكر، وقد يتحمس الكثيرون الآن لرواية «فساد الأمكنة» لصبري موسى بعد فوزها بجائزة وترجمتها إلى الانكليزية في الولايات المتحدة، ولكن الحقيقة هي أن صبري موسى هو صاحب الاقصوصة التي لا تنسى «الليلة لك» والرواية الصغيرة «حادث» النصف متر». وقد يتحمس الكثيرون الآن للروايات (المخابراتية) التي يكتبها صالح مرسي تحت عنوان «الحفار» و«رأفت الهجان». ولكن صالح هو صاحب مجموعة «الخوف» ورواية «زقاق السيد البلطي» التي كتبها قبل عشرين عاماً. اجواء البحر والنفوس العطشى ومخاطبة الذات للكون والحوار المقطوع، وغير ذلك من مبادرات الحداثة الأولى... كان هؤلاء أصحابها. وكان بدر نشأت يكتب بالعامية أدباً يقدم له أحمد بهاء الدين بأجمل الكلمات...

ثم يتوقف بدر عن الكتابة نهائياً، يترك عالم الثقافة بكل ما فيه، وكان من فرسانه. ويتجه صالح مرسي إلى التلفزيون، الوسيلة الجديدة الأكثر حسماً في الاتصال بالجماهير. ويتجه عبد الله الطوخي إلى الصحراء والنيل ليكتب عن «الرحلات» الجميلة. ويتجه صبري موسى إلى السينما. ويتجه كمال عمار إلى الأغنية. ويكتفي كامل أيوب ومجاهد عبد المنعم ومهران السيد بالتأمل من وراء المكتب الوظيفي.

وكأنهم لم يكونوا يوماً. ولكن هذه «النهاية» التي تحاول اسدال ستار النسيان على هذا الجيل لن تدفع به لأن يكون الجيل الضائع أو الجيل المفقود، طالما أن ذاكرة الوجدان أبقى من ذاكرة الاعلام.

ـ ٣ ـ

لم يبرز مصطلح الجيل الأدبي في النقد المصري الحديث إلا في الستينات، فالعقاد حين كتب مؤلفه الهام «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» لم يكن يفكر في التنظير لمسألة الأجيال، وإنما شغلنا بهذه المسألة منذ بداية العقد السادس من هذا القرن، بسبب الانتفاضة الثقافية التي صاحبت تلك الفترة.

وفي الأدب، ليست هناك أجيال بالمعنى الزمني المجرد، وإنما في ارتباط الزمن بتجربة ورؤية جديدتين تفصلان حقاً بين مرحلة وأخرى.. فهناك الآن، على سبيل المثال، شباب يكتبون على النهج الذي سار سيه نجيب محفوظ منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وهناك من يمضون في طريق الراحل محمد عبدالحليم عبدالله، أو من يتابعون خطى يوسف ادريس. هؤلاء «شباب» في اعمارهم، ولكن لا علاقة بينهم وبين «الجديد» الذي تكتبه الأجيال المعاصرة خلال الربع القرن الأخير، أي ذلك الأدب الذي أرهصت به حياتنا الثقافية عشية الهزيمة عام ١٩٦٧ وغداتها، وما زالت تجاربه ورؤاه مستمرة حتى اليوم. وهو ليس نوعاً من الكتابة محرماً على الشيوخ أو الكحول، فقد أسهمت أعمال توفيق الحكيم (يا طالع الشجرة، مصير صرصار، مجلس العدل) ونجيب محفوظ (تحت المظلة، دنيا الله، ملحمة الحرافيش) ويوسف ادريس (النداهة، لغة

الآي اي،الفرافير) في اشاعة مناخ التجديد وحمايته. ولم يمنع الأمر كاتباً كأدوار الخراط أن يستأنف تجاربه الطليعية ويشارك في قيادة المنبر التجريبي «غاليري ٦٨»، وهو الأكبر سناً من جميع زملائه. تقترن مسألة «الجيل» الأدبي اذن بتجربة ورؤية جديدتين، وهو أمر لم يكن ممكناً في الماضي لأن رواد التجديد في الشعر أو القصة أو المسرح أو الرواية كانوا «أفراداً» متناثرين يمثل واحدهم (كالحكيم أو محفوظ) تجربة كاملة ورؤية كاملة. وربما أمكن استثناء الشعر بمقدار ما لجماعة أبوللو من تجانس تقريبي يجعل منها اتجاهاً يشبه الجيل، ولكنها في الواقع لم تكن جيلاً واحداً.

ترتبط المجايلة اذن بقضية كبيرة في مرحلة بعينها. ولقد أتيح للستينات أن تكون مهاداً ومناخاً لقضية كبيرة في الفكر والفن جميعاً، هي قضية ارتباط أو انفصام وجهي العملة: العدل والحرية. وهي كما ترى قضية قديمة قديمة، ولكن «الجديد» فيها هو أن ثورة قامت في ديارنا لتطبيق هذا الشعار القديم، فالتوت بها السبل وتعرجت حتى انتهت إلى ما آلت إليه من هزيمة كبرى. وهي الهزيمة التي تنبأ بها وحذر منها الكتّاب من مختلف الاتجاهات والأجيال في «السلطان الحائر» و «بنك القلق» للحكيم، وفي «أولاد حارتنا» و «اللص والكلاب» و «الطريق» و «ثرثرة فوق النيل» و «ميرامار» لنجيب محفوظ، وفي الغالبية العظمى لأعمال المسرح المصري التي كتبها نعمان عاشور والفريد فرج ولطفي الخولي ويوسف ادريس وسعد وهبه وميخائيل رومان ومحمود دياب ونجيب سرور.

ولكن النبوءة والتحذير شيء يختلف عن بناء الرؤية الجديدة. لقد كان هؤلاء من سكان العمارة الآيلة للسقوط. وكان أقصى ما استطاعوا التوصل إليه هو أن «السلطان» غائب أو عاجز، وأن الحاشية هي عصابة اللصوص. ولم يكن ثمة فرق بين اتجاه وآخر سوى أن احدهما شديد التشاؤم، وزميله يبصر الأمل في قلب الظلام.

تبدأ الرؤية الجديدة عند الجيل الجديد الذي أرّخت له مجلة «الطليعة» في استفتائها الشهير (أيلول/ سبتمبر ١٩٦٩) بأن المسألة

أكثر تعقيداً من عجز السلطان وتكالب الحاشية، وأن التخلف الضاري ينخر كالسوس في جذور البناء. ولأن الأصل الاجتماعي لهذا الجيل كان مُغايراً لأصول الأجيال السابقة، إذ ينتمي إلى صميم الطبقات الشعبية، بعضهم لم يكمل تعليمه، والبعض الآخر لا يعمل، والجميع عرفوا السجون والمعتقلات والتشرد والجوع في سن مبكرة، هي تلك السن التي تناقضت فيها مبادىء الثورة مع واقعها وتناقضت الشعارات مع الفعل والعدل مع الحرية. هذه التناقضات لم تكن مجرد «عناوين» تستدعي النظر والتنظير و «التضحية» كما هو الحال مع الجيل السابق، وإنما كانت «حياة». كانت هي التجربة، التجربة التي تبحث عن رؤية.

ولم تكن هذه التجربة منفصلة عما يضطرب به عالم الشباب في أرجاء المعمورة. كانت حركة ١٩٦٨ عالمية، ضد المؤسسة سواء أكانت حزباً أم جامعة أم كنيسة، وضد الحرب سواء أكانت في فيتنام أم في أي مكان في العالم «الثالث»، وضد الازدهار الاستهلاكي على حساب الشعوب. وقد أثمرت هذه الثورة آداباً وفنوناً ومنابر وجامعات ثورية، وكانت عنايتها بوسائل التعبير عناية كبرى. الأرصفة والمقاهي والحيطان والورق الرخيص والطباعة البدائية والكلمات المباشرة الأقرب إلى الصراخ.

وهذا العام ١٩٨٨ مرت عشرون سنة على تلك الانتفاضة العالمية، لم يبق منها شيء سوى الذكريات والاحتفالات الفولكورية.

أما نحن فالأمر عكس ذلك تماماً. لم تكن المؤسسات والحرب والازدهار من خصومنا. كنا على النقيض، نكافح من أجل اقامة المؤسسات ومن أجل خوض حرب عادلة ولتحقيق حلم العدل والحرية. كنا مهزومين داخلنا وخارجنا مسلوبي الارادة بالقمع ومسلوبي الاستقلال بالغزو. واكتشفنا الفاجعة: ان غياب الحرية يستتبع غياب العدل، وأن الحرية من تجليات العدالة إذا ضاعت احداهما ضاعت الأخرى.

كنّا في ضياع، سقطت الرؤى القديمة لمختلف الأجيال، تلك الرؤى

التي أبدعت لنا الأدب المصري الحديث والثقافة المصرية الحديثة، سقطت كبنية وكدلالة وأضحت «تجربة الضياع» تبحث عن رؤى جديدة وسط الظلام. وكانت عملية البحث هذه هي الأدب الجديد، هي الجمال الجديد الذي يؤرخ لمرحلة جديدة في الفكر والثقافة والابداع لا تقتصر على جيل بعينه أو على عقد من السنين. وإنما هي مرحلة مستمرة من الستينات إلى اليوم، ينضم إليها ويتخلى عنها، تتغير وتتبدل بالحذف والاضافة، ولكنها الصورة الرئيسية لأدب الأجيال الجديدة التي اكتوت احشاؤها بالهزيمة ومضاعفاتها اللاحقة والحارقة إلى اليوم.

وبينما كان جيل الأربعينات قد عايش النضال من أجل التغيير الاجتماعي والسياسي في ظل الليبرالية الهشة، وكان جيل الخمسينات قد عايش التحقق الثوري الأعرج، فإن جيل الستينات الذي كان قد ورث الهزيمة دون أن يكون من صنّاعها هو نفسه ـ وأصحاب الابداعات اللاحقة في ظله ـ الذي عايش عصر «الهزيمة المستمرة» عصر الحرب (لبنان - الخليج) والنفط والانفتاح.

وإذا كانت الأجيال جميعها تستظل أحياناً بأحداث واحدة، فإن حقبة العمر في مرحلة التكوين هي التي تستأثر بالتجربة التي ينتمي إليها أحد الأجيال دون غيره. ان الذين كانوا بين الخامسة والعشرين والأربعين في حرب السويس والوحدة المصرية ـ السورية يختلف تفاعلهم عمن كانوا في الستين والسبعين أو في الخامسة عشرة والعشرين. انهم في السن الوسيطة يتمثلون التجربة وكأنهم أبناؤها الشرعيون، فهي تجربتهم بالسلب والايجاب ينتمون إليها وتنتمي إليهم وتستحيل عنصراً جوهرياً بين عناصر تكوينهم.

الحرب والنفط والانفتاح ثالوث عاصره الشيوخ والشباب والأطفال، ولكن الكهول وحدهم هم أصحاب التجربة الممتدة من هزيمة ١٩٦٧ إلى الغزو الصهيوني لبيروت في صيف ١٩٨٢، تجربة الهزيمة المستمرة. ولو كنا في عصر «الانتصار» على أي نحو من الانحاء، لكان للحرب والنفط والانفتاح مدلول آخر، غير الذي كان. سقطت من الوعي

العام شعارات القومية والاشتراكية، وحلّت مكانها الشعارات الدينية والمذهبية والعرقية، وانعكس الثالوث النفطي الانفتاحي العسكري في ثالوث من الأنساق والقيم: الوحدة الانفصالية والعنصرية النفطية والسلفية الراديكالية. وهو الثالوث الذي مزق أوصال العلاقات العربية ـ العربية، وقسم الكيانات القطرية إلى بلاد غنية بالنفط وأخرى مغزوة بالنفط، وشجع على تعاظم المدّ السلفي في زمن قياسي عمَّ كل الأقطار العربية. ونتيجة لذلك اقترنت المرحلة بتغريبة بني الستينات في بلاد النفط، بكل ما استدعته واستتبعته هذه التغريبة من نتائج سلبية سواء في البيت المهجور أم في موطن الهجرة. واقترنت المرحلة كذلك بالعنف الذي اتخذ شكل الجريمةِ العادية والجريمة السياسية. وامسى «الارهاب» الفكري والدموي جزءاً من الظاهرة العالمية الأشمل، ولكنه الجزء ذو الخصوصية النفطية والدينية. وتبعاً لذلك فقد تغيرت أنماط الفكر والسلوك والمعايير.

وكان جيل الستينات في الأدب العربي عامة، والمصري خاصة، هو الجيل الذي ارتبط «بالأجيال» اللاحقة في تقاسم التجربة الجديدة والانتماء إليها. وهي تجربة شديدة التشابك وغاية في التعقيد دفعت أصحاب المواهب في الرواية والقصةثم الشعر إلى إبداع التجربة الجمالية الموازية لها والمتقاطعة معها، مما اختلفت به مواصفات السرد والحوار وبناء الشخصية وحركة الأحداث داخل البنية الأدبية، عما كانت عليه في أعمال السابقين جميعاً. وإذا كانت الكتابة في نهاية المطاف كيان لغوي، فقد تغير مفهوم اللغة من أساسه. وإذا كان الأدب في جميع الأحوال ظاهرة اجتماعية، فقد تغيرت المفاهيم الاجتماعية تغيرات هيكلية من جذورها.

ولا علاقة لهذه المتغيرات باحجام المواهب، فكل جيل يعرف قلة قليلة من أصحاب المواهب الكبيرة، ويعرف رقعة أوسع من أصحاب المواهب المتوسطة، ويعرف الكثرة من فقراء المواهب. لا تمييز بين جيل وآخر بحجم الموهبة. وإذا كانت الاستثناءات لا تبطل القاعدة، فإن الحكيم ومحفوظ وادريس من أصحاب المواهب الاستثنائية، ولكن

مفهوم الأجيال لم يكن قد تبلور في أزمنتهم كما هو الحال في الستينات. غير أن ما يفرق بين جيل وآخر تفرقة أساسية هو «الرؤيا». وربما كان دستويفسكي وتولستوي وفلوبير وبلزاك وديكنز وفرجينيا وولف وجين أوستن وملفل ومورافيا هم أصحاب المواهب الروائية الاستثنائية في آداب بلادهم. ولكن المؤكد هو أن رؤاهم التي ارتبطت بتجاربهم وأجيالهم قد اختلفت عن رؤى جويس وكافكا وبروست وبيكيت وساروت وماركيز. وسوف تظل أعمال شكسبير ودانتي وبوشكين ورامبو من المقومات التأسيسية للعقل والوجدان الغربي في مواد الدراسة ومناهج التعليم والمكتبات العامة والمسارح الكلاسيكية الكبرى. سيظل هذا التراث في «خلفية» و «تكوين» الضمير الأوروبي والأميركي (وربما الإنساني أيضاً). ولكن الوعي الغربي المعاصر الذي تحركه أعمال أقل موهبة في الأرجح يرتبط تلقائياً وعضوياً بهذه الأعمال ذات «الرؤى» الجديدة التي بلورت له تجارب العصر الجديد، تجارب لم تعرفها قط العصور الماضية، تجارب الحياة والكتابة معاً. أزمنة لم تعرف السلاح النووي العابر للقارات ولا الكمبيوتر، يستحيل أن تكتب لغة العصر الجديد، لأنها قبل اللغة لم تملك الرؤية الجديدة لهذا العصر.

هكذا تبدو الأمور في الجيل الأدبي الجديد عندنا، مع فارق هام، انه لا يزال يبحث عن رؤية أو رؤى في الظلام المحيط، لقد استوعب تراثه وبعضاً من تراث الإنسانية، ولكنه ولد أدبياً في خضمّ تجربة اجتماعية مغايرة كلياً لتجارب السابقين. ربما عاشوا في ظلالها واكتووا بنيرانها، ولكنهم صاغوا خطابهم عنها وفق رؤياهم التي استخلصوها من تجربة الأربعينات أو الخمسينات على أكثر تقدير.

أما جيل الستينات، صاحب التجربة الجديدة الكارثية ـ ولا أقول المأساوية لما تشتمل عليه المأساة من نبل ـ فقد تنقص أدبه الرؤيا الجديدة، ولكنه لا ينساق وراء الوهم أو ترميم الرؤى القديمة، بل يبحث في اللغة والخيال وروح المكان وايقاع الزمن عن رؤيا جديدة.

- ٤ -

ليست الأجيال الأدبية الوافدة خلال الربع القرن الأخير مقطوعة الصلات برموز التأسيس الكبرى في تاريخنا الأدبي الحديث. العكس تماماً هو الصحيح، فانجازات توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف ادريس وبدر شاكر السياب وفؤاد التكرلي وادوار الخراط وزكريا تامر، تبقى بدرجات متفاوتة سارية المفعول في أعمال الستينات وما بعدها.

ولكن هذه الانجازات تتحول عن مسارها السابق لتشارك ضمن معطيات جديدة ومتغيرات حثيثة في صنع مرحلة جديدة، هي مرحلة البحث عن رؤى في الظلام. ويقترب بعض السابقين من حدود هذه المرحلة إلى هذا الحد أو ذاك، فيسهمون في بناء الحداثات الجديدة على نحو أو آخر.

لذلك كان من الضروري مراجعة بعض المصطلحات التي شاعت، وربما أدت دوراً ايجابياً في بعض الأوقات، ولكن هذا الدور سرعان ما تقلص مع تراكم الخصوصيات الأدبية التي لم تعد المصطلحات الشائعة قادرة على بلورتها.

حتى أواسط الستينات كانت «الرؤيا» واضحة، أياً كانت الزاوية التي ننظر منها إلى الوطن والعالم. ولما أقبلت هزيمة ١٩٦٧ لم تكن مجرد هزيمة عسكرية أو سياسية وإنما كانت «نهاية» رؤيا، أسست الفكر والأدب الحديث طيلة قرن ونصف القرن على وجه التقريب.

التراث الحاضر في المخيلة اذن هو تراث تلك «الحداثة» التي عاشت وماتت بسبب توفيقيتها أو وسطيتها. ولكن هذه التوفيقية صاحبة التجليات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وتلك الوسطية التي انتسبت زمناً طويلاً إلى الطبقة الوسطى في صعودها وهبوطها، قد انتهت في ١٩٦٧ فتحولت إلى «تراث» كامن غير فاعل، هو «التحديث» الذي كان و «النهضة» التي كانت ولم تعد قائمة الآن. غير أن الارتباط بين ذكريات النهضة ومقومات السقوط كان من القوة بحيث دفع «جيل النهضة المهزومة» إلى البحث عن مخرج.

في محاولة البحث عن مخرج توحدت ينابيع ومصاب «النهضة

المهزومة»: اختفت مثلاً الفوارق الزمنية بين توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف ادريس، كأنهم من «جيل» واحد. واختفت الفوارق الأيديولوجية بين يوسف السباعي واحسان عبد القدوس وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح حافظ، كأنهم من «فكر» واحد. وبرزت بوادر التجديد، أو محاولات التجديد في وقت واحد بين «يا طالع الشجرة» و «ثرثرة فوق النيل» و «لغة الآي آي». ووصل الأمر بتوفيق الحكيم أن يكتب تمثيلية يحاكي فيها «العبث» بتوقيع مستعار يدفع إلى الظن أن صاحبها من الشباب.

هاجس «الجديد» يمسك بخناق الأجيـال و «الزوايا» التي ينظرون منها إلى «الرؤيا» ذاتها التي ماتت، وكأنهم يطلبون النجدة من الغرق. احساس حاد بوطأه التغير. هذا «الاحساس» كان قد ولد في مواهب طالعة من الجحيم، كتجربة حياة وجودية صميمة، لا مجرد ذعـر أو دهشة أو صدمة. هذه المواهب دعوناها حينذاك «جيل الستينات».. أي الجيل الذي بدأ ينشر انتاجه في الستينات. أما أدب الستينات فشيء آخر، لأنه يضم كل المسرح المصري مثلاً. انه «المسرح» وليس مجرد حقبة في تاريخ المسرح: آخر تجليات النهضة المهزومة. انه جزء لا يتجزأ من أدب الستينات، ولكن أصحابه من أهل الخمسينات بل والأربعينات..وما معنى هذا التصنيف السطحي الضيق؟ انهم من أهل «التوفيق» و «الوسطية» التي ارتادها توفيق الحكيم، وفي الرواية أسسها نجيب محفوظ، وفي الشعر بدر شاكر السياب والبياتي وعبدالصبور والملائكة والشرقاوي.

اختلفت بينهم فقط أطراف التوفيق والوسط، اجتماعياً وثقافياً. التراث والعصر، هذه هي المعادلة. يختلف زمان التراث بين هذا وذاك. ويختلف «مكان» العصر بين بعضهم البعض. وهو اختلاف في الموضوع لا في المضمون، وقد يكون اختلافاً في المضمون لا في الدلالة. ولكن البنية واحدة: تراث وعصر، وحاصل جمع كميٍّ بينهما. لذلك لم يكن جميع الشعراء «الحديثين» يساراً فقط أو يميناً فقط، ولا كُتاب الرواية والقصة القصيرة «الجديدة» والمسرح. كانوا من جميع

الاتجاهات الاصلاحية، الوسطية. أي كان هناك اصلاحيون يستلهمون الحلاج واليوت وبديع الزمان الهمذاني وغوركي والسيد البدوي وسترندبرغ وقيس بن الملوح وشكسبير وعبد الرحمن الداخل وسان جون بيرس، وهكذا. كانوا جميعاً من المحيط إلى الخليج أبناء وبنات الشرائح الوسطى للبرجوازيات العربية الممسوخة. كان الانتماء الاجتماعي هو الأصل، والعطاء الثقافي هو الفرع، ولأن نقطة البداية كانت واحدة، كذلك جاءت نقطة النهاية.

توحّد الجميع من أبناء «التراث» و «العصر» في الهزيمة، كما سبق لهم أن توحدوا في النهضة، وأضحى التاريخ عصراً واحداً والأجيال جيلاً واحداً، ذلك أن «شبه الطبقة» التي ولدوا منها في القرن الماضي كانت واحدة، وكذلك رؤياها للعالم، وقد صعدت وانحطت ثم نهضت وانكسرت عدة عقود حتى آلت نهايتها المحتومة إلى «الهزيمة». وكان المسرح المصري الذي كتبه الحكيم وعاشور والخولي ووهبة ورشدي وادريس ورومان ودياب هو «جواز على ورقة طلاق» كما سمي الفريد فرج مسرحيته الشهيرة الموجعة. كان هذا المسرح نعياً شاملاً للطبقة والرؤيا على السواء.. بالرغم من انه كان من «أدب الستينات». ولكن «جيل الستينات» شيء آخر.

كنا نقصد بهذا المصطلح في ذلك الوقت، الأدب الذي يولد على أنقاض النهضة المهزومة، باحثاً عن رؤى جديدة في ظلام شامل.

ولكن هذا الأدب الذي ظهر في الستينات قليلاً وجميلاً في الرواية والقصة القصيرة والشعر، عرف الانتشار والتأثير في العقدين الأخيرين. ومن ثم فقد أضيفت إلى المواهب التي ظهرت في الستينات مواهب جديدة في السبعينات والثمانينات. ولم يعد مصطلح «جيل الستينات» مفيداً في التصنيف أو التحليل النقدي، لأن انتاج الربع القرن الأخير في أخصب تجلياته ينتمي جوهرياً إلى «روح الستينات» في سياق تطورها المستمر لم يعد الجيل الزمني مصطلحاً دقيقاً كأداة اجرائية.

و «روح الستينات» ليست تهويماً انطباعياً، بل هي القناعة التي

رسخت ابداعياً لدى الأجيال الموهوبة طيلة الأعوام الخمسة والعشرين الماضية ـ تقريباً ـ بأن معادلة التوفيق بين التراث والعصر، وبيئتها الاجتماعية الوسطية، ورؤياها الثقافية قد انتهت إلى غير رجعة، بالنسبة إلى المواهب الحقيقية في الأدب العربي المعاصر. هذا الانتهاء لا يعني «استبدالاً» لمعادلة بأخرى، ولا لبيئة بأخرى، لأن ما وقع بين هزيمة ١٩٦٧ والغزو الصهيوني لبيروت ١٩٨٢ أشبه ما يكون بالدائرة المظلمة التي تفصل بين نهاية الاستقرار التاريخي للنهضة التي كانت وبين بداية الاحتمالات المتعددة للمستقبل.

ان هذه القناعة التي ترسخت ابداعياً في أعمال عدة أجيال زمنية هي «روح الستينات» التي لا تتجسد في رؤيا جاهزة، وإنما تحلق بحثاً عن رؤى متعددة تعدد المواهب القادرة، اي انه بينما يجمع هؤلاء الذين يكتبون ـ حقاً يكتبون ـ معايشة الهزيمة في جوهرها كأنقاض بيت منهدم، فإنهم يتفرقون بعد ذلك بحثاً عن رؤى متعددة، لا عن رؤيا واحدة. لذلك فهم ليسوا جيل الستينات وحده، ولا هم ـ خارج الحساب الزمني ـ عدة أجيال. أنهم اصحاب نقطة انطلاق واحدة تفجرت ملء الفضاء في اتجاهات لا حصر لها. جذريون منذ البداية، ليبراليون في وقت واحد.

يبحثون عن رؤاهم في «الفرد» غير النمطي، داخل «النفس» دون مغريات، وفي اطار «اللاحتمية» بعيداً عن الراوي الساحر الذي يعلم سلفاً كل شيء، ويفسحون «للقمع» حيزاً مرموقاً ولا يضعون «الجسد» وراء الواجهات الزجاجية. ولا يعبأون بـ «البطل» الايجابي أو السلبي، ولكنهم متفرغون للبطل الاشكالي. ويسلخون الاقنعة عن الوجوه في عودتهم إلى «الجذور» والبحث عنها. ومن وسائل بحثهم اللغة غير العاطفية، شبه المحايدة.

وهم ليسوا في عجلة من أمرهم، لأن رحلة البحث في أعمالهم اثمن من تزوير الرؤى.

فهرس الأعلام

مؤلفات

الدكتور غالى شكرى

١ ـ سلامة موسى وازمة الضمير العربى.

ـ الطبعة الأولى ـ مكتبة الخانجى ـ القاهرة ١٩٦٢

ـ الطبعة الثانية ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ١٩٦٥.

ـ الطبعة الثالثة ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٥.

ـ الطبعة الرابعة ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨٣.

٢ ـ ازمة الجنس فى القصة العربية.

ـ الطبعة الأولى ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٦٢.

ـ الطبعة الثانية ـ دار الكاتب ـ القاهرة ١٩٦٧.

ـ الطبعة الثالثة ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٧٨.

ـ الطبعة الرابعة ـ دار الشروق ـ القاهرة ١٩٩١.

٣ ـ المنتمى ـ دراسة فى ادب نجيب محفوظ .

ـ الطبعة الأولى ـ مكتبة الزنارى ـ القاهرة ١٩٦٤.

ـ الطبعة الثانية ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٩.

ـ الطبعة الثالثة ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨٢.

ـ الطبعة الرابعة ـ مكتبة مدبولى ـ القاهرة ١٩٨٧.

ـ الطبعة الخامسة ـ مكتبة أخبار اليوم ـ القاهرة ١٩٨٨.

٤ ـ ثورة المعتزل ـ دراسة فى أدب توفيق الحكيم.

ـ الطبعة الأولى ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة ١٩٦٦.

ـ الطبعة الثانية ـ دار ابن خلدون ـ بيروت ١٩٧٦.
ـ الطبعة الثالثة ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨٢.

٥ ـ ماذا أضافوا إلى ضمير العصر؟
ـ الطبعة الأولى ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٧.

٦ ـ أمريكا والحرب الفكرية .
ـ الطبعة الأولى ـ دار الكاتب العربى للنشر ـ القاهرة ١٩٦٨.

٧ ـ شعرنا الحديث ...إلى أين؟
ـ الطبعة الأولى ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٧٦.
ـ الطبعة الثانية ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٧٨.
ـ الطبعة الثالثة ـ دار الشروق ـ القاهرة ١٩٩١.

٨ ـ أدب المقاومة .
ـ الطبعة الأولى ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٧٠.
ـ الطبعة الثانية ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٧٩.

٩ ـ مذكرات ثقافة تحتضر .
ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٠.
ـ الطبعة الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٤.

١٠ ـ معنى المأساة فى الرواية العربية .
ـ الجزء الأول ـ الرواية العربية فى رحلة العذاب.
الطبعة الأولى ـ عالم الكتب ـ القاهرة ١٩٧١.
الطبعة الثانية ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨٠.

١١ ـ **العنقاء الجديدة صراع الأجيال فى الأدب المعاصر .**

ـ الطبعة الأولى ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٧١.

ـ الطبعة الثانية ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٧.

ـ الطبعة الثالثة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.

١٢ ـ **ذكريات الجيل الضائع .**

ـ الطبعة الأولى ـ وزارة الإعلام العراقية ـ بغداد ١٩٧٢.

ـ الطبعة الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٤.

١٣ ـ **ثقافتنا بين نعم ولا .**

ـ الطبعة الأولى ـ دارالطليعة ـ بيروت ١٩٧٢.

ـ الطبعة الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٤.

ـ الطبعة الثالثة ـ الثقافة الجماهيرية ـ القاهرة ١٩٩١.

١٤ ـ **التراث والثورة .**

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٣.

ـ الطبعة الثانية ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٩.

ـ الطبعة الثالثة ـ دار الثقافة الجديدة ـ (تحت الطبع).

١٥ ـ **عروبة مصر وامتحان التاريخ .**

ـ الطبعة الأولى ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٤.

الطبعة الثانية ـ دارالآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨١.

١٦ ـ **ماذا يبقى من طه حسين .**

ـ الطبعة الأولى ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٤.

ـ الطبعة الثانية ـ المؤسسة العربية (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٥.

١٧ ـ من الأرشيف السرى للثقافة المصرية .

ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٥ .

١٨ ـ عرس الدم فى لبنان .

ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٦ .

١٩ ـ غادة السمان بلا اجنحة .

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٧ .

ـ الطبعة الثانية ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٩ .

ـ الطبعة الثالثة ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٩٠ .

٢٠ ـ يوم طويل فى حياة قصيرة .

ـ الطبعة الأولى ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٧٨ .

٢١ ـ النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث .

ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٨ .

ـ الطبعة الثانية ـ دارالطليعة ـ بيروت ١٩٨٢ .

ـ الطبعة الثالثة ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٢ .

ـ الطبعة الرابعة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٩٢ .

٢٢ ـ الثورة المضادة فى مصر .

ـ الطبعة العربية الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٨ .

ـ الطبعة العربية الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٣ .

ـ الطبعة الثالثة ـ كتاب الأهالى ـ القاهرة ١٩٨٧ .

ـ الطبعة الفرنسية الأولى ـ دار لوسيكومور ـ باريس ١٩٧٩ .

ـ الطبعة الإنجليزية الأولى ـ دار زد ـ لندن ١٩٨١.

٢٣ - الماركسية والأدب .
ـ الطبعة الأولى ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٧٩.

٢٤ - اعترافات الزمن الخائب .
ـ الطبعة الأولى ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٧٩.
ـ الطبعة الثانية ـ الدارالعربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٢.

٢٥ - أنهم يرقصون ليلة راس السنة .
ـ الطبعة الأولى ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨٠.
ـ الطبعة الثانية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢.

٢٦ - محاورات اليوم السابع .
دراسات عن مصر فى الأدب العربى الحديث.
ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٠.

٢٧ - البجعة تودع الصياد .
ـ الطبعة الأولى ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨١.

٢٨ - دفاع عن النقد ـ خلفية سوسيولوجية .
ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨١.
ـ الطبعة الثانية ـ (تحت الطبع).

٢٩ - محمد مندور الناقد والمنهج .
ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨١.

٣٠ - بلاغ إلى الرأى العام .
ـ الطبعة الأولى ـ دار أخباراليوم ـ القاهرة ١٩٨٨.

٣١ ـ **دكتاتورية التخلف العربى .**
ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٦ .
ـ الطبعة الثانية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ .

٣٢ ـ **الثقافة العربية فى تونس ـ الفكر والمجتمع .**
ـ الطبعة الأولى ـ الدار التونسية للنشر ـ تونس ١٩٨٦ .

٣٢ ـ **مواويل الليلة الكبيرة ـ رواية .**
ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٥ .
ـ الطبعة الثانية ـ الدار التونسية ـ تونس ١٩٨٦
.

٣٤ ـ **مرآة المنفى ـ أسئلة فى ثقافة النفط والحرب .**
ـ الطبعة الأولى ـ دار رياض الريس للنشر لندن ١٩٨٩ .
ـ الطبعة الثانية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٩٤ .

٣٥ ـ **برج بابل ـ النقد والحداثة الشريدة .**
ـ الطبعة الأولى ـ دار رياض الريس للنشر ـ لندن ١٩٨٩ .
ـ الطبعة الثانية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٤ .

٣٦ ـ **أقواس الهزيمة ـ وعى النخبة بين المعرفة والسلطة .**
ـ الطبعة الأولى ـ دار الفكر للدراسات. ـ القاهرة ١٩٨٩ .

٣٧ ـ **أقنعة الإرهاب ـ البحث عن علمانية جديدة .**
ـ الطبعة الأولى ـ دار الفكر للدراسات والننشر ـ القاهرة ١٩٩٠ .
ـ الطبعة الثانية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٩٢ .
٣٨ ـ **نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل .**
ـ الطبعة الأولى ـ الهيئة العامة للإستعلامات ـ القاهرة ١٩٨٨ .

- الطبعة الثانية - دار الفارابى - بيروت ١٩٩٠.

٣٩ - **توفيق الحكيم - الجيل والطبقة والرؤيا .**

- الطبعة الأولى - دار الفارابى - بيروت ١٩٩٣.

٤٠ - **الأقباط فى وطن متغير .**

- الطبعة الأولى - كتاب الأهالى - القاهرة ١٩٩٠.
- الطبعة الثانية - دارر الشروق - القاهرة ١٩٩١.

٤١ - **بداية التاريخ من زلزال الخليج إلى زوال السوفيات .**

- دار سعاد الصباح - القاهرة ١٩٩٢.

٤٢ - **يوسف إدريس فرفور خارج السور .**

- مكتبة المستقبل - القاهرة والاسكندرية ١٩٩٤.

٤٣ - **الحلم اليابانى .**

- مكتبة المستقبل - القاهرة والاسكندرية ١٩٩٤.

٤٤ - **الخروج على النّص .**

- دار سينا - القاهرة ١٩٩٤.